الدكتور رياض عوض

مقدمات في فلسفة الفن





جروس برس



مُقدّمات في فلسفة الفنّ


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مُقدّمَاتٌ فِي فَلسَفَةِ الفَنّ

تأليف
الدكتور رياض عوض
أستاذ محاضر في معهد الفنون الجميلة
الجامعة اللبنانيّة

جرّوس پرس

الطبعة الأولى

١٩٩٤ م - ١٤١٥ هـ



جروس برس
طرابلس - لبنان

فاكس: ٧٨٢٧٩٠ ٢١٢٤ ٠٠١

الاهداء

إلى أولئك الذين يعيشون حالة شاذة في هذه الأيام في نظر المهرجين، والمغامرين، وذوي الشأن المبني على تعاسة ووجع ودم الآخرين.

إلى أولئك الذين لم يقو طوفان الولاءات الضيقة إلى المنطقة أو الطائفة أو المذهب على جرفهم. إلى الذين لا تزال قناعتهم راسخة بالإنسان وانسانيته، وعملهم دؤوباً لإحقاقها في هذا البلد رغم الصعوبات، ملتمسين الفن وإبداعه وتذوقه سبيلاً إلى ذلك إلى هؤلاء اهدي هذه المقدمات.

عكار آذار ١٩٩٤ رياض عوض



مقدّمات في فلسفة الفن

للدكتور رياض عوض

د. علي شلق

ألدّراسات الجماليّة طفح بها سيل القرن العشرين بينما كانت قليلة السُّطوع في مجرى الفكر العالميّ وبلفتةٍ فاحصة لدى الفكر العربيّ في حركاته وثباً، أو هَوَيْنا.

على أن الذائقة الجماليّة نبعت من وعي الكائن البشريّ وجودَهُ في الممكن، ففي الحاصل كما ينبغي، أو الماثل بنفحةٍ، ونكهةٍ، وبهاء.

آنئذٍ، وبعد أن وصل البشريّ إلى مرحلة الاكتفاء المعيشييّ، وفاض حبُّ اللّهو في كيانه، أخذ يغني دندنة، أو ينقر بأنامله، أو يرقص بقدميه، وربما عنّ له أن يرسم على الصخر خطوطاً، أو يسوّي من الطّين أماثيل، ولنقله تطوّر وتقدم آن أخذ يبني هيكلاً للمعبود، ويرمز بخواطره إلى مقصود، فكان يصوّر تجريديًّا ما هدف إليه، ويملأ جوانب هيكله التّعبّديّ بالغناء، والرقص، والطّقس، والتّمثيل، والتّصوير، والتّزيين.

نجد ذلك في كثير من الآثار الشّرقيّة بآسيا وافريقيا ماثلاً لدى المغاور والكهوف، فالمعابد فالقصور.

وآن انتقل الفكر الشّرقيّ إلى جزر بحر «إيجه»، «وكريت»، وأغار «الاخائيوّن» من قبائل اليونا الهمج على تلك الحضارة، وأهلها، حملقوا في

مجاليها، وقبسوا من أشعّتها، وتدرّجوا بعد الألف الأوّل ممّا قبل المسيح إلى قول الشعر، فلمع نجم هومير، جاهليًّا. ثم سطع الضوء بالمسرحيين: سوفوكل، وإسخيلوس، وپندار، ويوروپيد، فكان ذلك مفسحاً مجالاً للعب القدر ببزوغ كواكب الفلسفة، فتكلّم سقراط عن الأجمل في الخلق، والمعرفة، ورسم أفلاطون خواطره عن المثاليّة، والحبّ في الجمهوريّة، والمائدة، وقعّد أرسطو للفكر، فجاء من آثاره ما سمّي بالبوطيقا، والإسطاطيقا، أي الشعر، وعلم الجمال، فآذن ذلك بأنّ اليونان القابسين من شمس الشرق تعلّموا، وعلّموا، ونظّموا الفكر البشريّ، و «مَنْهجوا» ذلك إلى مدارس ومذاهب.

في العهد الرومانيّ، الظلّ لشجرة اليونان لم نجد كبير عناية بالجماليّات اللّهم إلاّ ما بصّ في فكر شيشرون وسنيكا، وأوريول، ثم لمع في جوّ أفلوطين الاسكندراني، في الغيب والجمال.

وبالعرب الذين انهمروا على تراث الهند، والفرس، والبيزنطيّين، واليونان، وشعرهم الجاهليّ لمعت لنا بوادر جماليّة ذات شأن.

فالقرآن الكريم ركّز على لفظ **حُسْن**، ولم يعر لفظ **جمال** عناية، حيث ورد لفظ الحسن فيه أكثر من خمسين مرة، بينما لفظ جمال لم يتعدّ المرات الثماني، وقل مثل ذلك في حديث الرسول الكريم. غير أنّ الجاحظ في البيان والتّبيين، ورسالة التّربيع والتدوير، يلعب اللّعبة الفنيّة البارعة في الفكر الجمالي، واللّهو البديع، ويجيىء الهمذانيّ في الألفاظ الكتابيّة فيدهش من حيث التّقسيم والتنويع في أشكال الجمال إلى أن يبهرنا أبو حيّان التّوحيديّ بفكره الجمالي في كتبه: الإمتاع والموانسة، والمقابسات الذي حققناه ونشرناه، والهوامل والشوامل، والرسائل، ولا يقصّر علماء النقد والبلاغة في رسم خطوط الجمال بما كتبوه دقيقاً جليلاً منذ ابن سلام فابن قتيبه، والجرجانيّين عبد العزيز وعبد القاهر، وصولاً إلى حازم القرطاجنيّ الهائل. من هنا بدا لي أن أحاضر في «أن المفكرين المسلمين روّاد علم الجمال» كما أن

الشعراء المسلمين وأقصد بهم من سكنوا لغة العرب كانوا من كبار المفكّرين جماليًّا، منذ أبي نؤاس، فأبي تمام، والمتنبّي، وبين هؤلاء ابن الرومي الفاخر الفاخم.

في الحضارة الغربيّة المعاصرة، التي ورثت الشرق واليونان، وزادت، أتخمت رفوف المكتبات بالدّراسات الاستاتيكيّة، ونظّمت المعاجم للمفردات، والأفكار، كما بهرت العيون بالمنحوتات، والمرسومات، والموسيقيّات، والمعماريّات، والبستانيّات، والسينما، والمسرح، فأقيمت المعارض، ونسّقت المتاحف، وجرت المباهج بانتخاب ملكات الجمال، واختيار الجميل، والأجمل، والجليل في مختلف شؤون الناس، ومهفى مشاعرهم، وأذواقهم.

في لبنان لمع اسم معهد الفنون من كليّةٍ منمازة من كليات الجامعة اللبنانية، وكان لي الحظّ في التّدريس هناك، وبذلك تمّ للبنانيّين انّفتاح على الجمال وعلمه، حيث أصبح من جوانب الفلسفة، والفنّ أن يدرس الجمال علماً بالجميل، والحسن، والبهيّ، والباهر، والجليل، بعد أن ركّز «كانط» على أمر الجليل أو السامي (Sublime) وشوپنهور على أمر الخلاص من شقاء العالم بالمكوث في حضن الجمال وتأمله وتتابعت دراسات هجل، وسنتيانا، ولوفاڤر وفيشر، وغير هؤلاء كثيرون من طراز ستندال في كتابه: «Sept visages de l'amour» معهد الفنون في الجامعة اللبنانية منح هذا الوطن الجميل فنّانين كباراً مثلوا جمال الفكر، امام جمال الطبيعه والكون، ورسموا المساحة، والحجم، والمسافة، والعدد، في أشكال قُلْ عنها إنها صدى للفكر الفيثاغوريّ، والارسطيّ، والدينيّ، والفلسفي غير متخلين عن مدارس: الكلاسيّة، والرومنطقيّة، والرمزيّة، والتجريديّة، والانطباعيّة، والوحشيّة، والتكعيبيّة، والسّورياليّة، والداديّه، وسواها.

وتمنح طرابلس فلذة لبنان الشماليّة فرعاً لمعهد الفنون، فينشأ طور جديد من الاستاتيكيين الذين عنوا بعلم الجمال تمثيلاً في الشّكل، وفكراً في الفلسفة،

ومن هؤلاء المباركين الصديق الدكتور رياض عوض، في محاضراته بعنوان مقدّمات لدراسة علم الجمال جاءت مخطوطة فيما يداني المائة والسّبعين صفحة، قل عنها إنها جهد حميد في سبيل الفن والجمال علماً فلسفيًّا پسيكولوجيًا. ويشاء القدر أن أحظى بشرف التقديم لهذا الجهد الفكريّ، لينشد مكرّماً فتتجه نحوه عيون أبنائنا، ومواطنينا، وكلّ من انتمى إلى هذه العربيّة الفخيمة، الممتشقة من ضلوع الوعي والجمال. طبعاً نجد أن المؤلف الكريم اتّبع نظاماً منهجيًّا مرسوماً للطّلاب، لا يحيد عنه أكاديميًّا وأن تلك المبادىء المرسومة مدرسيًّا احتاجت إلى العبارة، الإخراج، فالتّنسيق، وهنا يتلاقى الباحث، بالفنّان، بالمفكر، وهؤلاء جميعاً يضمهم لفظ «عالِم» بكلّ ما يعنيه اللفظ من معرفة غنوصيه، أورياضيّة، ومنطقيّة، والذي يحدّد بالفرنجية بكلمة (Science)

الدكتور عوض أدار المقرّر بلباقة وأعطى الفن والعلم لغاية هي الجمال والمعرفة، وأكثر من التلفّت نحو صانعي الفكر الجمالي في الغرب والشرق، وإن كان قد أغفل الكثير من المراجع في سبيل الفيض الزاخر من الاسماء، والمسمّيات والموضوعات، إذ أنّه يُعدّ عمله لطلّابه المتطلّعين.

لي أن أعرض جانباً من جهد الدكتور رياض عوض للتّنويه والتّنبيه، مستهدفاً الفائدة، ودعوة القارىء إلى أن يتناول، ويلتهم:

أولاً : دار المؤلف في فلك التّحديدات: تناول الجمال وعلمه، ونظرية المحاكاة الأرسطيّة، وبحث في ارتباط الفن بالعلم، طارقاً باب علم النفس، والجمال والاخلاق، والفز والتاريخ، والحاجة إلى مقاييس، مع مداورة لطيفة في التزيّد من الشرح، والإنانه، والتعليق إقراراً أو رفضاً. بعدُ، علم الجمال، علم قيمة (Valeur) وكذلك علم الأخلاق، وعلم النفس، وهي معارف حديثة، تناولها المفكرون العرب بشكل بدئيّ، ي مثل كتاب التّعريفات للجرجاني، والكشّاف للتهانوي، والكليات للكفويّ، وأخيراً أبجد العلوم

للقنّوجيّ، ولكنهم اكتفوا بالإشارات، خلافاً للمؤلف الفخم الذي سطع به «لالاند» فاستوفى (Lalande) وأفاد، الدكتور رياض عوض أشار، وهذا يفيد سعة الاطلاع، وإن كان لم يسهب أحياناً وهذا مطلوب أكاديميًّا، علماً بأن مراجع الدكتور لم تلمح مؤلفات العرب الذين ذكرنا بتجلةٍ رغم قدمهم، وهي بلا مرية رائدة في هذا المجال.

ثانياً : أعلّق أهمّيّة كبيرة على مبدأ الانطلاق من الجذر اللغويّ لتحديد المفهوم (Concept) واللفظ كائن حي مدنيّ، يتطوّر مثل الكائنات الحيّة حسب المناخ، والبيئة، والعصر، والفسلجة، والنّغمة العامّة الفلكيّة لحضارة الإنسان ملتمّة، لذلك فالطالب، والمدّرس، والقارىء يهمّه أن يفهم مدلول لفظ: فن «Art» ولماذا سميت وسائل التعبير الفنّي أدباً، رسماً، نحتاً، موسيقى عمارة، بستنة، وكيف استخدم الإنسان الأول لفظ جميل ليدرك أن الفن نشاط حيويّ، جنسيّ، وأن الجمال جمع نسبيّ، متناغم وهذا التناغم غاية الفن، لأنه يحقق الجمال والجلال.

ثالثاً : أحسن المؤلف صنعاً باستعراض مفهوم الجمال لدى الأمم القديمة كاليونان والعرب، توصلاً إلى مفهومه لدى الغربيّين، وكنت أفضّل أن يزيد في تعريف المؤلفين وآثارهم تحقيقاً للفائدة والأكاديميّة.

رابعاً : لم يغفل أمر التّنويه بمفكرين جماليّين غربيين كباراً، خاصة بومجارتن الفخيم وإن كان أغفل شوبنهور، وبرغسون، وسنتيانا، إلى جانب إهمال جماليّ فخيم كالتوحيدي وإن كان قد أشار إليه، والمعجميّين مثل التهانوعيّ والكفويّ، والجرجانيّ وسواهم، وذلك على كل حال يتدراك في مناخ آخر. إلى شيء هام بالنظرة إلى موضوع الفن للفن الذي رمى إليه السّجستاني[1] قبل بودلير،

(١) أبو سليمان السجستاني، استاذ أبي حيان التوحيدي في المقابسات والامتاع والمؤانسة.

وفيكتور كوزن أحد كبار اساتذة السوربون، واعتبار الفن مرتبطاً بالمجتمع والاقتصاد لدى الماركسيّة، وبمثال أعلى خارجه لدى أفلاطون، وبالنِّسب الرياضيه لدى فيتاغورث وأرسطو، وكونه أي الفن وسيلة للتعبير عن الله كما لدى أفلوطين، والمسيحيّة، والإسلام.

ألفن لغايةٍ هي الجمال نَمَطَ تعبّديّ (culte) للذات، للطبيعه، للكون، لله حسب الاعتبارات المختلفة. لكنه يبقى على الرغم من ضيق الماركسيّة وسيلةً من الجزئيّ إلى الكليّ، بتذكارٍ ماضٍ، وحنين إلى الآتي، على معنى أن الموجودات انطلقت من الواحد، وقد احتفظت ببعض سمات أفلاكه، لذلك فإنها مهما بعدت، فهي تحن لتعود إليه[1].

الفن بمختلف وسائله طريق إلى التوحّد. كما تعود القطرة إلى الأوقيانوس، وهذا إلى غيب القدر الواعي.

للدكتور رياض أن يحتدم لجهود أخرى في هذا الأفق، ولنا أن ننتظر، ونشكر، وحسبي أنني أسكن الوعد، وأترك للقارىء أن ينهل من هذا اليَنبوع الفلكيّ.

كفريا ٥/ ١/ ١٩٩٤.

---

(١) وهو نمط أخلاقيّ بداعيّ أنه يسمو بالنفس، ويبهجها بدليل إعلان أرسطو أنّ المسرح يطهّر النفس ويصفّيها.

المقدمة

إن الموضوعات التي اجتهدت في معالجتها في هذه المقدمات في مسائل الفن وقضاياه، لعلى جانب كبير من الاتساع والشمول، بحيث لا يمكن أن تعالج بالعمق بهذا الاستعراض. إن موضوعات كهذه تتطلب مزيداً من الدراسة، وكثيراً جداً من البحث، لذلك فإن هذه المعالجة تبقى اشارات على طريق هذه المسائل وتلك القضايا. وإذا كان من ثمة قيمة لهذه المعالجة، فإن قيمتها ليست في جلاء هذه المسائل الفنية، وايضاح المفاهيم الجمالية، بقدر ما هي محاولة لإثارة النقاش والحوار حول هذه الموضوعات. فعسى أن تكون هذه المحاولة حافزاً لمزيد من البحث في سبيل الوصول إلى فهم اعمق ودراسة ادق. كما أن قيمتها من ناحية أخرى تكمن في إطار التأكيد على أن البحث الفلسفي في ميدان الفن ليس سفسطة لفظية تخفي الوجه النابض بالحياة للتجربة الفنية، إنما هو فتح افاق جديدة أمام المتذوق ليطل على عالم الفن، فالبحث الفلسفي الخالص شيء، وفلسفة علم من العلوم شيء آخر، فعلم الرياضيات ـ ولا يمكن لأحد أن ينكر ذلك مطلقاً ـ استفاد ايما استفادة من فلسفة الرياضيات، إذ كان لفلاسفة الرياضيات تأثير كبير في سير العلوم الرياضية (راسل ووايتهد)، وفلاسفة التاريخ قد احدثوا بالفعل تغييراً كبيراً في مجرى التاريخ (هيجل وماركس)، وأن معظم علماء الفيزياء كانوا علماء وفلاسفة في آن واحد (اينشتين ـ باسكال). وعلى هذا فإن البحث الفلسفي في الفن هو إحدى القواعد التي تفرض نفسها على حياة الفكر.

ومن الناحية المنهجية ارتأيت تقسيم هذه المقدمات إلى مقدمة ومدخل وبابين وملحق. أتناول في المدخل تحديد علم الجمال، ومعناه، وايضاح

بعض مفاهيمه. واعرض في الباب الأول للتجربة الجمالية من حيث طبيعتها، وتركيبها، ووظيفتها، وتقديرها. وفي الثاني استعرض تطور المفاهيم الجمالية عبر العصور. وفي الملحق اوجز أهم آراء الفلاسفة والمفكرين في المسائل الجمالية. وهكذا جاءت هذه المقدمات في مقدمة ومدخل وبابين وملحق، آملاً أن يستفيد منها طلابي في معهد الفنون الجميلة، ومعللاً النفس بأن تكون هذه المقدمات موضعاً للنقد لأتخلص فيما وقعت فيه من نقص، لأن ما يمكن التأكيد عليه في هذه المقدمات هو الاشارة المتكررة بأن ما تضمنته إنما هو مطروح للنقاش، فطبيعة الموضوعات المطروحة تستدعي مقاربة لها ادق واعمق تتعارض مع الاحكام السريعة والمتسرعة. فنحن في المقدمات امام محاولة جدية لاستجلاء حقيقة المسائل الفنية والقضايا الجمالية، ونحن نأمل أن تثير هذه المقدمات موجه واسعة من النقاش للوصول إلى المقاربة الأعمق المرجوة لمسائل الفن وقضاياه.

مدخل

في نطاق هذه المقدمات: تحديد علم الجمال ـ مفاهيم لا بد من ايضاحها ـ معنى الجمال

«إن الجمال دين الحكماء»
شاعر هندي

يا أيها الذين حاروا في سبيل الأديان المتشعبة، وهاموا في أودية الاعتقادات المتباينة، فرأوا حرية الجحود أوفى من قيود التسليم، ومسارح النكران أسلم من معاقل الابداع، إتخذوا الجمال ديناً، واتقوه رباً، فهو الظاهر في كمال المخلوقات البادي في نتائج المعقولات.

جبران خليل جبران

١ ـ في نطاق هذه المقدمات:

يشير الرسام موندريان[1] إلى إمكانية زوال الفن، ذاهباً في ذلك إلى أن الواقع سيحل شيئاً فشيئاً، وأكثر فأكثر محل الفن الذي تنحصر أغراضه الأساسية في عملية ايجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يحيط به. فإذا كان الفن على هذا الأساس هو التعويض عن إنعدام التوازن في الواقع فإنه «سيختفي بمقدار ما تحقق الحياة مزيداً من التوازن».

إن اشارة موندريان هذه تنطوي على تأكيد طبيعة الفن وضرورته، ذلك لأنه من المستحيل أن يتحقق التوازن التام بين الإنسان والعالم، حتى في المجتمعات الأكثر تطوراً ورقياً. كما تنطوي على تأكيد أن الفن لم يكن ضرورياً في الماضي فحسب، وإنما في المستقبل.

إن القول بأن الفن بديل للحياة يتضمن جانباً من الحقيقة، إذ إن وظيفته لا يمكن أن تتقولب في قالب واحد. إن الفن إذا كان تعويضاً عن إنعدام التوازن بين الإنسان والعالم، فهو في الوقت عينه تعبير عن علاقة أكثر عمقاً، واشد دفئاً بين الإنسان والعالم، بدليل أن وظيفته قد تغيرت مع تغير المجتمعات، وأن هناك وظائف أخرى نشأت عنه.

إن وظيفة الفن تتبدل في عالم يتغير ويتبدل هو الآخر. إن وظيفته ليست دائماً ثابته بشكل مطلق، فوظيفته في ظروف إجتماعية اقتصادية معينة، هي غير وظيفته في ظروف إجتماعية اقتصادية أخرى، ولكن على الرغم من تباين الظروف الاجتماعية والاقتصادية، واختلاف المجتمعات، فثمة شيء في الفن

(١) موندريان، ورد كلامه في كتاب ضرورة الفن لارنست فيشر ص ٧.

يعبر عن حقيقة ثابتة. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فلماذا تأسرنا المظاهر الفنية في العصور القديمة؟؟ كيف يمكن أن نفسر اعجابنا بالرسوم المنقوشة على جدران كهوف عصر ما قبل التاريخ؟؟ إن إعجابنا بهذه الرسوم يؤكد حقيقة ثابتة: هي أن الفن بقدر ما يحدده وضع إجتماعي معين، في فترة زمنية معينة، بقدر ما يتجاوز هذا الوضع، خالقاً إلى جانب لحظته التاريخية لحظة إنسانية، أو وعداً بلحظة إنسانية أشمل واعمق. من هنا تكمن قدرة الفن على التأثير الذي يتخطى اللحظة التاريخية، ويمارس فعل الفتنة الخالدة. وهذا ما اشار إليه الشاعر والباحث بلند الحيدري في كتابه «زمن لكل الأزمنة» وإذا كان الفن إنسانياً بهذا المعنى من الشمول كان بلا زمن إلا من حيث حدوده في العين الخارجية التي تؤطره في الشكل أو الحدث دون أن تستطيع المس بجوهره الثابت.

ومن هنا يستقيم للشاعر والفنان أن يخلدا في عملهما لأنهما تجاوزا في الإنسان الذي عبرا عن همومه وطموحاته وتطلعاته زمنه الضيق المتحرك على شاشة عينيه إلى ما يؤكده في الهاجس الخالد في النفس البشرية»[١].

إن الفن سيبقى على الدوام محاورة كبرى مفتوحة، بدأت ولم تنته بعد، ولا يمكن لها أن تنتهي ابداً، ذلك لأن الإنسان ليس فرداً، بقدر ما هو إنسان كلي، فإذا ما كف عن أن يكون فرداً، فإن وجوده الخاص لا يكفيه، وبالتالي فإن الفن وحده هو سبيله إلى الكلية، إلى اكثر من مجرد الأنا: إلى احتواء العالم وامتلاكه.

سيبقى الفن فعلاً ذا مغزى كبير في حياة الإنسان، فعلاً يبدو وكأنه المحرك لمشاعر المحبة والسلام والإيمان بالحق والأرض لدى الإنسان، لأنه نابع من معنى استمرار الإنسان واستمرار الحياة.

---

(١) بلند الحيدري: «زمن لكل الازمنة» المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ص ٥.

٢ ـ تحديد علم الجمال

لا يمكن أن نحدد علم الجمال إذا لم نتوقف قليلاً عند الفلسفة، وتحديداً إذا لم نتوقف عند وظيفة الفلسفة. وظيفة الفلسفة نقدية، فهي تفحص شيئاً لتحدد نقاط ضعفه وقوته، ماذا نعني بأن الفلسفة نقدية أو ناقدة؟؟ ـ إن معظم اعتقاداتنا حول مسائل الدين والأخلاق هي في الواقع غير نقدية. وإن في مقدورنا أن نقول إن أحدنا لو تريث مرة واحدة ليفكر في اعتقاداته في هذه المسائل، وسأل نفسه عن المنطلقات والمبررات التي دعته إلى الأخذ بها، لوجد نفسه في معظم الحالات أنه لم يأخذ بهذه الاعتقادات نتيجة تفكير جاد، بل الأصح أنه قبلها متأثراً بسلطة ما. ولكن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه الاعتقادات باطلة أو غير صحيحة بالضرورة. فقد تكون صحيحة كل الصحة، والحقيقة أن المعتقدات المنقولة من السلف إلى الخلف تصمد أحياناً مع الأيام، فلا يقوى الزمن على جرفها في طوفانه، ولكن الأمر هو أن الاعتقاد لا يكون صحيحاً لمجرد أن تكون سلطة معينة تقول به، هنا يأتي دور العمل النقدي الذي تقوم به الفلسفة، فالفلسفة ترفض قبول أي اعتقاد لا تثبت صحته بأدلة واستنتاجات، والاعتقاد الذي لا يمكن البرهنة عليه بهذه الطريقة، لا يستحق ولاءنا العقلي، وهكذا فإن الفلسفة تأخذ على عاتقها مهمة البحث الفاحص في الاعتقادات التي نكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعدده.

لا تقبل الفلسفة بالسماح لأي اعتقاد أن يجتاز الاختبار لمجرد كونه يستند إلى تراث، أو لأن الناس يجدون رضى في الأخذ به. كما أنها لا تقبل اعتقاداً

لمجرد كونه يتمشى مع التفكير الشائع، أو لأن اناساً حكماء قد نادوا به، وإنما تحاول ألا تأخذ أي شيء قضية مسلماً بها.

ولما كان علم الجمال أو فلسفة الفن فرعاً من الفلسفة، فإن ما قيل عن الفلسفة عامة يصدق على علم الجمال بدوره. فعلم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة الفن الجميل؟؟ ما الذي يميز الفنان المبدع عن غيره؟؟ هل يمكننا أن نبت في الخلاف حول الفن؟؟

وهناك اسئلة أخرى كثيرة. إن علم الجمال يقوم بنقد اعتقاداتنا المتعلقة بالمسائل الفنية. ولكن ما هي اعتقاداتنا في هذه المسائل؟؟ - إن اعتقاداتنا شأنها شأن الاعتقادات في مجالي الأخلاق والدين غير نقدية في العادة، ونظراً إلى أننا لم نفكر فيها عادة قبل أن نقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم. وعلى ذلك لا بد من ايضاح ما الذي نعنيه عندما نستخدم ألفاظاً مثل الفن الجميل والذوق السليم، وهذا ما يتصدى له علم الجمال أو فلسفة الفن.

إن علم الجمال إذن هو ذلك التحدي الدائم لمعتقداتنا حيال الفن، إنه يحتم علينا بحثاً دائماً عن شواهد جديدة، وعندما لا تكون هذه الشواهد قاطعة، فإنه لا يركن إليها. إن دراسة فلسفة الفن استناداً إلى ما تقدم، لا بد أن ترتكز على ثلاثة محاور:

الأول : نقدي يقوم على اختبار المعتقدات الفنية.

الثاني : تجريبي يقوم على التزود بأكبر قدر ممكن من المعرفة الواقعية عن الفن.

الثالث : ذاتي يقوم على إحساس عالم الجمال بحب هذا العلم ورغبته في الخوض في موضوعاته.

يتساءل الكثيرون: إذا كانت الفلسفة نقدية، وإذا كان علم الجمال هو الآخر نقدياً كونه جزءاً منها، فلماذا ندرس هذا العلم؟؟ إن الفلسفة لا تستقر

على حال، والفلاسفة طرحوا منذ البداية أسئلة نقدية طالت اهدافهم ومناهجهم. ألا يقودنا ذلك إلى الشك؟؟ إذ ما قيمة ما نصل إليه من دراسات في هذا المجال إذا كانت عرضة للنقد وبالتالي مجالاً للطعن بها؟؟ لعل أفضل الأجوبة على هذه التساؤلات إجابة الفيلسوف الاميركي وليم جيمس: علينا أن نحتفظ بنوافذ الذهن مفتوحة، أي أن نقاوم الآراء مهما كانت سديدة، ونتمرد على المعتقدات مهما كانت صحيحة، شريطة أن لا تكون المقاومة للمقاومة نفسها، ولا يكون التمرد للتمرد نفسه، بقدر ما يكونا حافزاً على متابعة البحث، ومجالاً للإقتراب أكثر من الحقيقة.

هناك اعتراضات أخرى تساق ضد هذا العلم «فلسفة الفن» أو «علم الجمال» تستند هذه الاعتراضات إلى أن المسائل الفنية تتوضح من خلال علوم معينة، ولا داعي بالتالي لمثل هذا العلم. يقولون في ذلك: إن علم النفس، وعلم الاجتماع، وتاريخ الفن هي علوم من شأنها أن تجيب على أسئلة الفن وقضاياه. في الواقع إن أهمية مثل هذه العلوم في دراسة المسائل الفنية أمر لا مجال للشك فيه فلعلم النفس دوره في هذا المجال، فهو يقدم تفسيراً وتحليلاً واضحين للحالات النفسية والآثار الفنية. ولعلم الاجتماع أهميته في تسليط الضوء على أصل الفن وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى، كما أن لتاريخ الفن مجاله في إظهار تطور اساليب الفن. في الحقيقة إن هذه العلوم تقدم إسهامات كبيرة في معرفة المسائل الفنية، ولكنها لا تتطرق إلى مسائل حاسمة كثيرة في الفن.

وحدها فلسفة الفن «أو علم الجمال» هو الذي يقدم خلاصة ما توصلت إليه العلوم والمعارف معتمداً عليها في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية فهو أي علم الجمال يلجأ إلى كل ميادين البحث الأخرى مسترشداً بها ومستفيداً منها في اختبار معنى القيمة. إنه العلم الوحيد الذي يتصدى لمشكلة القيمة في الفن بينما العلوم الأخرى تهرب أمام هذه المسألة الأساسية في الفن.

إن محاولة التأكيد على أهمية علم الجمال في اختبار معنى القيمة الفنية،

لا يقفل الباب على اعتراضات أخرى، تساق ضد هذا العلم، فهناك فريق من المفكرين والنقاد لا يرتاحون لاقتحام الفلسفة أو علم الجمال عالم الفن، لأن ذلك في نظرهم يقضي على الروعة والحيوية في العمل الفني. وقد كتب الشاعر «كيتس» يقول:

ألا يفر كل ما هو خلاب هارباً
بلمسة مجردة من الفلسفة الباردة؟؟
إن الفلسفة لتحبس اجنحة الملاك،
وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط،
وتفرغ الهواء المسكون، والمنجم المحاط بالأسرار،
وتفكك نسيج قوس قزح.

إن تحليل الفن، والتوقف عند كل صغيرة وكبيرة فيه يخنق الفن. ففي نظر كيتس الذي يلتقي معه الكثيرون، فإن الفلسفة « تقتل الفن لكي تشرحه» وتحبس اجنحة الملاك، فالعمل الفني يتذوق بطريقة تلقائية، وأن الدراسة والتحليل يفرغانه من النشوة والحياة.

إن هذا الاعتراض لعلى جانب كبير من الأهمية، إذ الصحيح أن لا نغرق في تحليل العمل الفني على حساب الاستجابة لسحره وتأثيره، لأنه كما يقول لي «Lee» «والارجح أن تذوق الجمال أفضل من فهمه» والصحيح أيضاً ولا شك في ذلك أن تحليل الآثار الفنية قد يكشف عن قيم جديدة، ومجالات جديدة للاهتمام بالفن. وأخيراً هناك حجج تساق ضد علم الجمال من منطلق أن هذا الأخير عقيم، لأن العمل الفني فريد، ولا نستطيع البتة أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام إن فلسفة الفن تسعى إلى تحديد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية، غير أن هذه الأخيرة في نظر هذا الفريق لا تشترك فيما بينها إلا في القليل، أو لا تشترك في شيء على الإطلاق، إذ أن كل عمل فني فريد لا يشبهه أي عمل فني آخر، فالأعمال الفنية ليست كالآلات والسيارات التي تأتي كلها على نمط واحد. لا مجال لإنكار قوة هذه الحجة، فنحن نعرف الأشياء

من خلال الصفات والخصائص التي تشترك فيها مع أشياء أخرى، فقد أكد التراث لمسيحي اكثر من مرة اننا لا نستطيع أن نعرف الله أو نصنفه، لأنه يختلف تماماً عن كل ما نعرفه ونراه.

والحقيقة إن جدية هذه الاعتراضات، لا تلغي دور علم الجمال وأهميته، لا من حيث كونه تحليلاً فكرياً للأعمال الفنية، ولا من حيث مساهمته في فتح النوافذ أمامنا لندخل محراب الفن، ونطل على آفاقه الرحبة.

٣ ـ مفاهيم لا بد من ايضاحها

عندما يتعلق الأمر بالفن، أو الاستمتاع به، فإن ثلاثة الفاظ رئيسية تبرز هي: الفن والاستطيقي والجمال. فمن البداية، نحن نحاول أن نصل إلى معانٍ واضحة ودقيقة لهذه الألفاظ، التي يكثر الناس من استخدامها، دون دقة وتفكير. فالناس يخلطون بين المعاني الثلاثة، ويستعملون الواحد منها بدل الآخر، فعندما يعجبون بعمل، فانهم يعبرون عن هذا الإعجاب بالقول «إنه عمل فني رائع» أو «استطيقي» أو «جميل» وهكذا فإنهم يخلطون بين ثلاثة انواع من الوقائع، يختلف كل منها عن الآخر كل الاختلاف والواقع أن لفظ الفن له دلالة هي غير دلالة لفظ جميل، وغير دلالة لفظ استطيقي، فلفظ الفن يشير إلى خلق الموضوعات أو انتاجها، عن طريق نوع من الجهد البشري، وفي هذا الإطار يمكن أن نتكلم عن الفنان الخلاق، وعن نتاج عمله، وهو العمل الفني، ولفظ جمال يشير إلى جاذبية الاشياء أو قيمتها، أما لفظ استطيقي فهو يشير إلى ادراك الموضوعات أو النشاطات الفنية. وعلى هذا فإن انتاج الموضوعات وقيمة هذه الموضوعات، وادراكها هي أمور مختلفة كل الاختلاف.

ونحن نسعى منذ بداية الطريق إلى معرفة ما الذي يميز الأعمال الفنية عن الموضوعات غير الفنية، وإلى معرفة ما الذي يميز الفن الجميل عما عداه، كما نسعى إلى معرفة كيف يرتبط الفن بما هو جميل. وعلى هذا الأساس فإنه لا بد من الاشارة منذ الوهلة الأولى إلى أن الأعمال ليست كلها جميلة وإن إتسمت بطابع معين من اللطافة والاثارة، لأن نطاق هذه الأعمال يبقى محدوداً، ونحن بالتالي لا يمكن أن نصنفها أعمالاً جميلة، إذ من غير المعقول أن نخلع على

مسرحية رخيصة مثلاً صفة الجمال. كما أن هناك أعمالاً فنية يمكن أن يكون نطاق الجمال فيها محدوداً، فلا يجوز أن ننعتها بالجميلة. وحدها الأعمال الفنية الشامخة والرائدة هي التي تستحق أن يُطلق عليها صفة الجميل. كما أنه لا بد من الاشارة أيضاً إلى أن الموضوعات الجميلة ليست كلها اعمالاً فنية نظراً لأن الموضوعات الجميلة يمكن أن تضم موضوعات طبيعية، لا دخل للجهد البشري فيها، أي أنه لا بد من التمييز بين المشهد الطبيعي الجميل، وبين العمل الفني الجميل، الذي هو ثمرة القدرة البشرية، وهكذا يمكننا أن نستنتج أن دراسة الفن تختلف كل الاختلاف عن دراسة الجمال؛ فإذا أردنا أن نعرف ما الذي يجعل الشيء جميلاً فينبغي أن لا نتوقف فقط عند دراسة الأعمال الفنية، وإنما يجب أن نهتم بموضوعات الطبيعة ومناظرها، وإن كانت الأعمال الفنية هي أهم الموضوعات الجميلة واوضحها.

يبقى أخيراً أن نبحث طريقة ارتباط الاستطيقي بالجمال والفن، سبق وبينا أن الاستطيقي يشير إلى ادراك الموضوعات، ويدل على رؤيتها. ولكن ما هو نوع الادراك؟ - في الواقع أن هناك طرقاً متعددة يمكن أن ندرك بها العمل الفني. فمن الممكن أن ننظر إليه من خلال أهميته في المجتمع، ودوره في تشكيل الحياة الاجتماعية أو من خلال انعكاسه لعصر معين أو حضارة معينة، كما يفعل المؤرخون وعلماء الاجتماع، إذ يمكن أن يساعد في هذه الحالة في تسليط الضوء على حياة الشعوب وتفسير معتقداتها واساطيرها. إن الادراك في الحالتين يرتكز على شيء خارج عن نطاق الفن والحقيقة أن هذه الطريقة في الادراك، ليست هي الطريقة المثلى، التي يجب أن نعود إليها في الفن. فنحن قد نستمتع بالأعمال الفنية لأنها ممتعة في ذاتها بصرف النظر عن كونها أداة لتحقيق هدف آخر، ونحن عندما نتحدث عن تذوق الفن والاستمتاع به، فإن أول ما نعنيه هو القيمة الكامنة أو الاستطيقية للفن، وهذه القيمة هي أهم انواع القيم في الفن. كما أن ابرز ما يجب أن نهتم به هو عدم الخلط بين القيمة الكامنة في العمل كعمل نستمتع به في ذاته، وبين القيمة التي يمكن أن تكون له لأغراض أخرى تاريخية أو دينية أو إجتماعية.

إذا كان الادراك الاستطيقي ينصب على تذوق ما في العمل من متعة كامنة، فإن هذا الادراك يجب أن لا يقتصر على الأعمال الفنية بل يجب أن يمتد إلى الأشياء الطبيعية لأن لفظ استطيقي يشير إلى موضوعات قد تكون اعمالاً فنية، وقد تكون موضوعات في الطبيعة.

إن ادراك القيمة الاستطيقية والمعاني الجمالية، بمعزل عن اصل العمل ونتائجه، لم يصبح ذا أهمية إلا في القرن الثامن عشر، فقد ظل الفن طوال التاريخ الاجتماعي كله وحتى العصر الحاضر يقيم على أسس غير استطيقية، فقد كان يقدر على أساس منفعته الإجتماعية والأخلاقية، وكان تفسيره في معظم الأحيان من خلال ما يؤدي إليه من نتائج، لا من خلال أهميته الكامنة فيه.

إن التوضيح الذي قمنا به منذ بداية الطريق لألفاظ الفن والجمال والاستطيقي، وتبيان طريقة ارتباط الاستطيقي بالفن والجمال، ضروري جداً، لأنه دون هذا التوضيح، فإننا لا يمكن أن نصل إلى الوضوح في تفكيرنا وبحثنا اللاحق لمسائل الفن وقضاياه.

٤- معنى الجمال:

[«إن الرائع ما كان منسجماً ومتناسقاً مع الطبيعة والحياة، حتى في طرح التناقضات»] عاصي الرحباني

إن الناس العاديين يربطون بين ما هو جميل وما هو نافع، فالشيء الجميل بالنسبة لهم هو لذيذ ونافع معاً؛ مثلاً: الفضيلة جميلة ونافعة، اللون الأزرق جميل ومريح للأعصاب. إن معنى الجمال، وظاهرة الإحساس به، ظاهرة كثيرة التقلب في حياة البشر، ظهر تقلبها على الدوام على امتداد التاريخ. إن الفيلسوف اليوناني سقراط لم يجد بداً من اخضاع مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، فالشيء الجميل بالنسبة له هو ما ترتبت عليه فائدة للإنسان، والرائع في الفن هو ما كان نافعاً، «إن كل شيء ذا فائدة هو رائع وجميل، فالسل الذي نحمل فيه

الأشياء هو رائع، والدرع والترس رغم ما فيهما من تناسب الاجزاء، هما قبيحان إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان»[١].

في مرحلة تالية من مراحل تطور الفكر البشري، في مرحلة ظهور الروحانيات، وسيطرة العقائد الدينية نحا الجمال منحى آخر، فألصق الناس الجمال بالكائنات التي تتجاوز مستوى الإنسان العادي إلى مستوى الآلهة، فعندما اراد هيراقليطس أحد واضعي أسس الجمال عند الإغريق، أن يعطي للجمال مدلوله ومعناه لم يجد خيراً من الآلهة يتحدث عنها «لأن الإنسان مهما احتوى من مظاهر الجمال، يظل بالنسبة للآلهة أشبه بأجمل قرد»[٢].

ثم تحول مفهوم الجمال تحولاً آخر، فصار إنسانياً يتسم بطابع حضاري، وأصبح فيما بعد نقطة انطلاق لفلسفة معينة في الحياة، أخذت تلك الفلسفة تطلق الصفات البشرية على الله، وتمجد من خلال ذلك الإنسانية.

أما اليوم فإن موقف علم الجمال من هذه الأمور موقف يختلف تماماً، ويرفض قبول مثل هذه المباديء، فالشيء الجميل لم يعد بالضرورة نافعاً، كما كان يراه سقراط، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير والفائدة اللذين تعارف عليهما الناس كما هو الحال عند اتباع مدرسة الفن للفن؛ إذ لا يجوز أن نصنف الأثر الفني بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنفع الماديين. وهكذا نصل إلى «Paul Valery»[٣] أحد كبار نقاد الفن الذي يقول:

Esthetique le nom seul qui produit sur moi un esprit seduisant, nous ferait discerner à coup sûr ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut hair, ce qu'il faut acclamer,ce qu'il faut detruire, il nousenseigne à produire à coup sûr des œuvres d'art d'une incontestable valeur.

إن معنى الجمال في أيامنا هذه، له سماته الجديدة البعيدة عن الخوارق

---

(١) اوفسيا نيكوف تاريخ النظريات الجمالية ص ١٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٤.

(٣) P. Valery: Varieté P 238. et dictionnaire alphabetique et analogique de la langue francaise P. Robert. tome 2 page 648

والمثالية والتخيل، لقد غدا وثيق الارتباط بتحولات المجتمع، ومؤثراته الاقتصادية والاجتماعية. لقد غدا اسلوب حياة، واسلوب حياة الإنسان عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينفصلان. لأن الإنسان ليس موجوداً منعزلاً، فحين تسنح له فرص الانطلاق والتفتح، فإنه يتحول إلى عالم صغير يختزن في ذاته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه، أما حاضره فيتمثل في تواجد عصره في كيانه. أصبح الفن اسلوب حياة لإنسان اليوم الذي يعيش حياة جامعة، تجعل من حدث بسيط في مكان قصي من العالم مسألة شخصية تمسه. إنها لحياة جامعة «تأكل في كفها دروب الدنيا» على حد تعبير «سان جون بيرس».

لقد اتسع اليوم نطاق علم الجمال، وصار له حقول خاصة، تستأثر بكثير من فروع المعرفة الإنسانية كفن الهندسة المعمارية، وقضايا التشريح، وجراحة التجميل، ودور علم النفس في الإبداع، ودور علم الاجتماع في الفن، حتى غدا هذا العلم لدى فئة من النقاد والباحثين علماً كسائر العلوم له اصوله وقواعده واساليبه واعلامه، يدرس في الجامعات، ومراكز الثقافات، كما تدرس الكيمياء، وسائر العلوم الاجتماعية والطبيعية.

ولكن الغريب أن فئة من العلماء وقادة الفكر في العالم تعتبر أن للجمال طبيعة تتنافى مع طبيعة العلم، إذ الرائع كما تراه هذه الفئة يتذوق دون أن يشرح أو يدرس، لأن الكلام المفصل في شرح اجزاء الجمال، عمل يزيل الجمال ويمحوه كما يذهب هيجل، فالعمل الفني كما تراه هذه الفئة هو بمثابة ادراك مباشر؛ فإما أن نتذوقه، وإما أن لا نتذوقه.

لن اخوض هنا في تفاصيل المناقشات الدائرة حول هذا الموضوع، بل يجب أن نعترف منذ البداية أن مناقشة القيم والمسائل الفنية أمر لا مناص منه، إذ لا يمكن أن نتصور أبداً أن الفكر الإنساني سيواصل نموه، وأن الثقافات الإنسانية ستبقى في خطها الصاعد برفض المناقشة والابتعاد عن الفكر النقدي. وسواء كان الفنانون واقعيين أم غير واقعيين، فلن تنفض خلافاتهم، ولن ينتهي إنكار بعضهم لبعض. والسلم الظاهري في هذا المجال ليس سوى واجهة.

فمن يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمي بين الايديولوجيات؟؟ أن التعايش السلمي في الفن عبث، شأنه في ذلك شأن الإتجاه نحو توحيد الفكر الخلاق، واخضاعه للقوانين المنزلة التي ابدعها امثال أوبو وبوبيدنوسيكوف، بل أن كثيراً من الناس من يأخذون الاختلاف قضية مسلماً بها، إلى حد أنهم يعدون الاتفاق عندما يكون الكلام منصباً على الفن أمراً لا معنى له على الاطلاق.

أخيراً بالنسبة لتحديد معنى الجمال لا أجد أفضل من تعريف نيقولاي تشيرنيشينكسي في نهاية هذا الفصل: «الجمال هو الحياة، وأن الشيء الأعم مما هو لطيف وجميل للإنسان، والشيء الألطف والأجمل في العالم هو الحياة، تلك الحياة التي نود أن نعيشها وأن نحبها، والجميل هو ذاك الكائن الذي نرى فيه الحياة كما يجب أن تكون حسب مفاهيمنا، وجميلة هي تلك المادة التي تظهر أو تذكرنا بالحياة»[1].

---

(١) نيقولاي تشيرنيشفكسي: المؤلفات الكاملة المجلدة موسكو ١٩٥٠ صفحة ٨٢.

الباب الأول

التجربة الجمالية

طبيعتها - تركيبها - وظيفتها - دورها



الفصل الأول:

كيف يكون العمل الفني جميلاً؟

إن التصدي للإجابة على هذا السؤال أمر في غاية الصعوبة، فقد تتشعب الآراء، وتتنوع، وتكثر النظريات وتتضارب، وتظهر المدارس وتتصارع. إن الإجابة الجامعة التي يمكن أن تتوحد الآراء حولها تكاد تكون مستحيلة إذا لم تكن مستحيلة فعلاً. فهل نقلع عن الإجابة، ونرتاح من عناء الخوض في عرض وتحليل الآراء والمدارس والمذاهب والنظريات؟؟ أم نقتحم الساحة تحفزنا عزيمة في محاولة الإحاطة بالإجابة، وتشدنا رغبة في ضرورة توسيع آفاق معرفتنا حيال الإجابة المطلوبة؟؟ إن التصميم على مواجهة المشكلة يستدعي التوقف الجدي عند كل الآراء والمذاهب والنظريات التي عالجت المشكلة. فالتصدي لسؤال أو مشكلة «كيف يكون العمل الفني جميلاً» يتطلب منذ البداية الحياد وعدم الوقوع في احضان هذا الرأي أو ذاك، هذه النظرية أو تلك. إن الآراء على اتساعها وتناقضها تشكل افقاً رحباً للحوار والمناقشة، وتستدعي منذ البداية أن نبقى على مسافة منها كي لا ننحاز إلى مذهب ونناصب الآخر العداء، لأنه سواء كانت المدرسة واقعية أو غير واقعية، فإن الاختلافات والتباينات لن تنتهي، فالتعايش السلمي في الفن عبث كما ذكرت، لذلك فنحن نحاول أن نتلمس من المدارس كلها ومن النظريات جميعها. ومن الآراء كل الآراء طريقنا إلى الإجابة. وسوف نبدأ بتلك التصورات العامة والاجابات البسيطة على السؤال المطروح قبل أن نستعرض النظريات الكثيرة المختلفة.

فالجميل والنافع يسيران أحياناً جنباً إلى جنب، حتى في إطار علم الجمال المتطور، وخاصة في الأمور المتعلقة بفن العمارة وغيرها. . . البيت

والمقعد والطاولة، لكل منها طبيعة مزدوجة. هي اعمال فنية وذات فائدة، وبالتالي يجب أن يحقق بناء البيت الغاية المرجوة منه، وأن يكون جميلاً في آن، دون أن تعمل الزخرفة على تحويله عن الهدف المعد له.

وفي إطار التصورات العامة، فقد ذكر وليم هوغارت ١٧٦٤ مجموعة من الصفات، التي تميز العمل الفني، وتعطيه صفة الجمال. من المواصفات التي ذكرها هورغارت:

التناسب: فالتناسب هام وضروري، ليس فقط في الأعمال الفنية مهما كان نوعها، وإنما في كل الموجودات والكائنات. لذلك فإن تحديد معنى الجمال في البناء المشيد يجب أن يُراعى في تصميم هذا البناء التناسب بين ضخامة شكله، وضخامة اجزائه كالأعمدة والأبواب والنوافذ إلخ.

التنوع: إن التنوع عامل له تأثيره في الذوق. فالعمل الفني إذا كان مماثلاً باستمرار، يشعر المتذوق معه بالملل والرتابة. إن اختلاف ألوان الازهار، وتنوع انواع الأشجار، وتعدد اشكال الفراشات. كل ذلك يعمل على ايصال البهجة إلى النفوس. (التنوع في الرسم. في الموسيقى).

التدرج: إن اعتماد التنوع في الفن يجب أن لا يكون عشوائياً وبدون تخطيط، وإنما ينبغي أن يكون خاضعاً لتخطيط معين، أي أن يكون منطوياً على سمة التدرج، فلا ننتقل فجأة ودون مبرر من لون إلى لون آخر، بل يجب أن يتم ذلك تدريجياً وشيئاً فشيئاً. إن هذا التدرج نجده في معظم الاعمال والمنشآت الفنية، نجده في قلعة بعلبك، وقصور العرب في اسبانيا، وفي كنائس العصور الوسطى. إن التدرج ليس سمة مطلوبة في الرسم فقط، وإنما في سائر أنواع الفنون؛ ففي الموسيقى مثلاً عندما تناول «فردي» مأساة الإنسان والقدر فقد جعل سمة التدرج رائدة خطواته، حيث يبدو القدر في باديء الأمر رحيماً حتى يأنس الإنسان به، ويضع آماله واهدافه بين يديه، ثم يبطش بالإنسان.

البساطة: إن البساطة تعني إبعاد الاعمال الفنية عن التعقيد، وإذا ما اعتمدت في العمل الفني يجب أن يكون اعتمادها في محله، حيث يستدعيها

الجمال في الفن. إن اعتمادها خارج هذه الحدود يفرغها من اهميتها في إضفاء صفة الجمال على العمل الفني، ويجعل منها ضرباً من التسطيح فلا يعد القول«La simplicité fait la beauté» صحيحاً.

التعقيد: إن لب التعقيد في الفن شيء سيكولوجي، فالإنسان الذي يبني حياته على الجهد والكد، لا يشعر بالراحة إلا عندما ينتصر على الصعاب ويذلل العقبات، ففي هذه الحالة يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة. إن الرسام يشعر بلذة فائقة بعد التعب عندما يرى اللوحه وقد إكتملت. إن الاعمال الفنية التي ينطوي تركيب اشكالها على خطوط معقدة توحي إلينا بالشعور بالحياة والحركة.

والحقيقة أنه يجب ألا نبالغ في التعقيد، فإذا ما تجاوز التعقيد الحد المشروع في الأعمال الفنية إنعكس ذلك سلباً على الأعمال الفنية. لأنه إذا ما انتقل التعقيد في الفن من مرحلة معاناة المشقة والصعاب إلى مرحلة الاسهام في الغموض، وهي المرحلة التي أدخلها قادة الحركة الرمزية في الفن، وقادة الفنون التكعيبية والسريالية حيث يقع المرء في حيرة حيال تأويلها وتفسيرها. إن نزعة التعقيد في الفن اتجهت في أول الأمر نحو التطبيق الصناعي، فلقد وجد سلفادور دالي صعوبة في صنع أريكة على شكل شفتين مكسوتين باحمر الشفاه.

الضخامة: إن الضخامة عامل له تأثيره على فكرة الجمال. فالشعور بالرهبة ازاء الجبال العالية والقصور والمعابد والمحيطات لا يلبث أن يتحول إلى اعجاب.

المبالغة: من الواضح أن الضخامة تستتبع المبالغة في اظهار الشعور. إن بعضاً من فناني الرومان صوروا السيد المسيح بحجم يزيد ثلاث أو اربع مرات عن تلاميذه لابراز عظمة السيد المسيح - كذلك فإن بعض الفنانين يصورون الرجل بحجم يزيد عن حجم المرأة.

هذه الصفات والمباديء تسلط الضوء على مفهوم الجمال عند الإنسان

المثقف، ولكنها لا تساعد في تحديد معنى الجمال تحديداً دقيقاً، ذلك لأن هذه الصفات التي اوردها هوغارت وإن إجتمعت أحياناً في العمل الفني، إلا أن التذوق يختلف من إنسان لآخر وذلك للاعتبارات التالية:

١- اختلاف الاذواق عند الناس: إن اختلاف اذواق الناس يؤدي بالضرورة إلى تفاوت في تذوق الجمال. فالقدرة على الاستمتاع تتفاوت من شخص لآخر، والخبرات الماضية لا يمكن أن تكون واحدة عند الجميع.

٢- تنوع وتفاوت التربية الجمالية: تتفاوت التربية الجمالية من بيئة لأخرى، ومن مجتمع لآخر، وفي المجتمع نفسه بين وقت وآخر.

إن الاستمتاع بالعمل الفني ليس شيئاً نهائياً، فهو ينمو ويتطور. وعلى هذا فإن الاستعداد الفطري لتذوق الاعمال الفنية لا يكفي وحده، إذ لا بد من تغذيته والإرتقاء به بكل الوسائل المتاحة، حتى نبلغ مراتب التذوق العليا.

٣- التباين في التركيز والانتباه: أن بعض الناس قد يتمكنون من الاستمتاع بالجمال في وقت قصير عابر، في حين أن البعض الآخر، لا يتمكنون من ذلك، إلا بعد تأمل هاديء، خلال وقت قد يطول.

وفي هذا المجال لا بد من لفت النظر إلى أمرين:

الأول : ضرورة التمييز بين صفة الجمال في الشيء، وصفة الامتاع والملاءمة فيه كالخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية.

والثاني : الرأي الشائع عند الناس، من أن الشيء الجميل هو الشيء الغريب والجديد، الذي لم نألفه من قبل.

والآن بعد هذا الاستعراض للتصورات العامة، التي تسعى للإجابة على السؤال: «كيف يكون العمل الفني جميلاً». وبعد القناعة التي تولدت لدينا، بأن هذه التصورات قد تسلط الضوء على مفهوم الجمال لدى الرجل المثقف، من خلال الصفات التي ذكرها هوغارت. وبعد الاستنتاج الذي توصلنا إليه، من

أن عملية التذوق تختلف من إنسان لآخر، ومن بيئة لأخرى، ومن مجتمع لآخر، وفي المجتمع نفسه بين وقت وآخر. بعد هذه الاستبصارات مجتمعة يمكن أن نلج الطريق الوعر والممتع في آن: طريق النظريات الفنية المختلفة.

١- نظرية المحاكاة: ما هو الفن الجميل؟ كيف يتميز الفن الجميل؟ أن أولى الايجابات على هذا السؤال تمتاز ببساطتها وقدمها وسعة انتشارها، هي إجابة نظرية المحاكاة البسيطة، التي ترى أن الفن الجميل هو «ترديد حرفي لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها» وهكذا فإن الموضوع الفني يجب أن يشبه بدقة النموذج الأصلي الموجود خارج العمل الفني، وعلى هذا فإن الصورة التي يرسمها الفنان - ولتكن صورة شخصية يجب أن تحاكي الشخص الذي تصوره، بحيث إن من يراها يستطيع أن يتعرف فوراً على صاحبها. وعلى هذا النحو فإن محور الفن هو المشابهة.

إن نظرية المحاكاة هي أقدم نظرية في الفن، فنحن نجدها في الفكر الجمالي اليوناني عند الفيلسوف افلاطون، كما نجدها عند الكثيرين من المفكرين والفلاسفة، وعلى امتداد رقعة واسعة من الزمن وصولاً إلى أيامنا هذه. والحقيقة أن انتشار هذه النظرية الواسع يظهر بجلاء في عصر النهضة، فها هو دافنشي الفنان الكبير في عصر النهضة يصف التصوير بأنه «المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة» ويقول «إن اعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصور» وها هو المفكر الفرنسي العظيم «ديدارو» يقول: «إن اروع لوحة فنية ليست إلا تقليداً ضعيفاً للوحة الطبيعة، وموهبة الفنان تتبلور في التخفيف من هذا الفرق. إن الطبيعة هي أرقى من الفن، ولا يستطيع الفنان أن يبدع انتاجاً يكون بغناه وبسحر ألوانه وبنسبه المتنوعة أن يفوق الطبيعة» في الواقع أن هناك جهوداً كبيرة بذلت خلال تاريخ الفن الطويل لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع. ففي عصر النهضة بذل جهد كبير في محاولة للتغلب على مشكلات المنظور، كما بذلت جهود رفيعة في القرن التاسع عشر على يد الفنانين الانطباعيين، وكان الغرض منها التعبير الدقيق عن تألق الضوء على السطوح الملونة.

إن التأثير التاريخي لنظرية المحاكاة يظهر بوضوح عند افلاطون الذي يقول في محاورة الجمهورية، إن الشاعر أو المصور «إلى جانب انتاجه لكل انواع الاشياء الصناعية يستطيع أن يخلق النباتات والحيوانات ونفسه أيضاً، والأرض والسماء والآلهة والاجرام السماوية، وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى» وسبيله إلى ذلك هو أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات، كما يظهر تأثير هذه النظرية عند شكسبير الذي يقول: «إن غاية التمثيل كانت وستظل هي حمل مرآة أمام الطبيعة إذا جاز التعبير». إن الإبداع الذي يخلقه الفن هو حسب الرأي الشائع دون مستوى الجمال الطبيعي بكثير، وأعظم فضل للفن في هذا الجمال، هو الاقتراب في ابداعاته من الجمال الطبيعي. إن التقصير في مستوى الفن دون مستوى الطبيعة، هو الذي دفع افلاطون إلى قساوة الحكم على الفنانين الذين يقف عملهم بعيداً عن الحقيقة، وأنهم يبعدون الناس اكثر فأكثر عن الحقائق المطلقة، فهم لن يستطيعوا الوصول إلى مستوى الطبيعة نفسها، ولعل الاشارة إلى ما أورده «غوته» في دراسته عن «زوكسيس» اليوناني فهي على جانب كبير من الأهمية في تبيان أفضليه النموذج الأصلي كما هو في الطبيعة. إن زوكسيس اليوناني صور عنباً يشبه العنب الطبيعي، لدرجه أوهم الطيور فجاءت لإلتقاطه. كما أن ايراد الحادثة التي حصلت مع القرد والرسام، لهي بدورها كافية للتدليل على أهمية الموضوع الأصلي كما هو موجود في الطبيعة. والحادثة أن رساماً ترك مكتبه ليعود إليه بعد مدة فيرى قرداً قد مزّق اللوحات الفنية، وبعثرها، لأنها لم تكن بمستوى الحقيقة الطبيعية التي ألفها القرد. لقد اراد القرد أكل الخنافس المرسومة على الورق، فلم يجد فيها المذاق الذي اعتاده فصب سخطه وغضبه على الفن ممزقاً اوراق اللوحات لأنها لم تكن بذات المستوى الطبيعي الذي ألفه.

تحليل نظرية المحاكاة البسيطة: على الرغم من انتشار هذه النظرية الواسع، فإننا قلما نجد انصاراً لها عند الفنانين والنقاد، ذلك لأن هؤلاء يخضعونها لفكر نقدي مما يبعدها عن الصواب. فنظرية المحاكاة البسيطة هي

من الصحة إذا ما أخذت بروح غير نقدية. فنحن عندما نقرا قصة تصور ما نعرفه عن الحياة الواقعية ينبغي علينا أن نحترز ونشكك في الاعتقادات التي تبدو واضحة بذاتها، لأنه إذا كان لدينا موضوع فني يسجل تسجيلاً حرفياً الاحداث في الحياة، أو يصور تصويراً مباشراً مناظر الطبيعة فلا يمكن أن نخلع عليه صفة العمل الفني الجميل، لأن التسجيل الحرفي لحدث عادي، أو التصوير السطحي لصورة يقوم بها مصورها ليست من العمل الفني بشيء؛ إنطلاقاً من أن الحياة الواقعية هي على حد تعبير ميلن «Milne» فارغة سطحية لا شكل لها. هذا بالإضافة إلى أن الاعتماد على نظرية المحاكاة البسيطة من شأنه أن يستبعد انواعاً فنية كثيرة، ففي فن الموسيقى وفن العمارة لا يكاد يوجد أي أثر للمحاكاة، فكثيراً ما نجد أن الموسيقى لا تحاكي حرفياً وبأمانة اصوات التجربة المعتادة. ولا جدال كما يقول أحد اساتذة علم الجمال في جامعتنا الوطنية «في أن لوحة المصور لمشهد طبيعي، لهي اروع من المشهد نفسه، لأن ما فيها من اضواء واعية، وخطوط منزلة، وظلال وانعكاسات، فضلاً عن مشاركة الفنان لموضوعه باحساسيس تترجم، وبظل عميق يتفاعل، وبأعماق شاعرية تشارك، يجعل اللوحة حية تبقى في الاذهان ولا تزول وإن زال ذلك المشهد وانتهى»[١].

مما لا ريب فيه أن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه النظرة الدارجة، وما تذهب إليه نظرية المحاكاة هو أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، وما دام الروح أسمى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته وبالتالي إلى الفن. إن الفن بتطلعه إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها سيبقى أبد الدهر دون مستوى الطبيعة، سيكون أشبه بدودة تجهد وتكد لتضاهي فيلاً. ثمه اناس يعرفون محاكاة زغردة العندليب. وقد قال كانط بهذا الصدد ما أن ندرك أن انساناً هو الذي يغرد على ذلك النحو وليس العندليب حتى نجد ذلك التغريد غثاً عديم المعنى. فنحن نرى فيه مجرد تصنع وتكلف لا انتاجاً حراً من قبل الطبيعة أو عملاً فنياً. والواقع أنه إذا ما انحصر إهتمام المشاهد بالموضوع

---

(١) عبد الرؤوف برجاوي - فصول في علم الجمال.

وحده الذي يصوره العمل فإن صورة فوتوغرافية دقيقة ولكنها تافهة تتساوى مع لوحة فنية عظيمة.

فإذا لم يكن للعمل الفني قيمة كامنة في نظر المشاهد، وإنما مجرد دليل أو مفتاح يُستدل منه على نموذجه الأصلي، فإن قيمة هذا الاستدلال هي البحث عن مستقر في الماضي بدلاً من العيش في الحاضر.

إن القول بأن الفن يكون أفضل عندما يكون أكثر قرباً واكثر شبهاً بالحياة هو قول ساذج، ذلك لأن الموضوع مهما يسمو ينبغي ألا يستحوذ على إهتمام المشاهد، بل أن اهتمامه يجب أن يتركز على النباء الحسي والشكلي والخيالي.

لهذه الاعتبارات مجتمعة فإن النقاد والفلاسفة الذين يدافعون عن النظرية لا يرون فيها الإتساق اللازم، فهي وإن كان انتشارها واسعاً، فإنها تعرضت ولا تزال تتعرض إلى انتقادات شديدة خاصة بعد الانتقادات التي طالتها من ارسطو الذي رفضها «ومازاري» الذي على الرغم من اعجابه بلوحة الموناليزا كونها تشابه الواقع، فإنه يبتعد عن هذه النظرية دون أن يشعر وخاصة عندما ينظر إلى الموناليزا كإله لا كإنسان، ذاهباً بذلك إلى معيار جمالي آخر يتعدى هذه النظرية، ولكن اقسى الانتقادات هي التي انهالت عليها من النظريات الحديثة وخاصة من النظرية الشكلية. لذلك كان لا بد من اللجوء إلى نظريات أخرى للمحاكاة اكثر معقولية، فكان الاتجاه إلى نظرية محاكاة الجوهر.

نظرية محاكاة الجوهر: إن أول من حاول أن يضع صيغة معدلة لنظرية المحاكاة البسيطة هو الفيلسوف اليوناني ارسطو الذي يقول «ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث» أي أن يصور الأحداث في تعاقبها بل - إن اهمية الشعر اعظم من ذلك بكثير «الشعر شيء أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ، وارفع منه، إذ إن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي بينما التاريخ عن الجزئي».

إن ارسطو يذهب إلى أن المؤلف الدرامي لا يصور تفاصيل الاحداث، لأن بتصويره هذا يحمل العمل الفني الكثير من الهشاشة والتفاهة، فهو على

العكس يسعى ليضمن التجربة الإنسانية معنى مبتعداً بذلك عن محاكاة الحياة الواقعية دون تمييز ومنتقياً من المادة الخام ما هو أساسي وهام لعمله.

يقول ارسطو: «إن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي بينما التاريخ يعبر عن الجزئي أو الخاص وهكذا فإن التراجيريا لا تتكلم عما حدث وإنما عما يمكن أن يحدث.

وعلى هذا النحو فإن الايضاحات التي قدمها ارسطو حول الفن الجميل أبعدت الفن عن أن يكون مجرد انتقاء خلاق لما هو في الواقع، والشاعر إذا ما ارتكب خطأ في الوقائع فإن هذا الخطأ يمكن أن يبرر في نظر ارسطو إذا أدى إلى بلوغ غاية الفن. وهكذا نرى ارسطو قد خطا بهذا الفهم الجديد خطوات كبيرة إلى الامام فلم تعد المرآة هي الحاسمة، ولم يعد الشيء مهماً لمجرد أنه يعكس شيئاً آخر خارجاً عنه، بل أصبح الفن بمثابة كائن عضوي له استقلاله الذاتي وقيمه الكامنه فيه.

والحقيقة أن اراء ارسطو التي احدثت تعديلاً جذرياً على نظرية المحاكاة البسيطة وجدت من يوسعها محدداً لها إطاراً جديداً يمكن أن يطلق عليه اسم نظرية «محاكاة الجوهر» علمنا أن التراجيريا عند ارسطو هي التبعير عن الكلي، والبطل التراجيدي عند ارسطو ليس إنساناً فرداً وإنما هو إنسان تربطه خصائص مشتركة مع الناس الآخرين. وفي الفلسفة فإن لفظ جوهر هو اللفظ الذي يدل على الصفات أو الخصائص التي يوصف بها شيء إذا كان ينتمي إلى فئة أو نوع معين. وعلى هذا الاساس ففي نظرية الجوهر فإن الكلي أو الأساسي وبالتالي الجوهري يجب أن يعلو على الجزئي. فبينما كان الفن في نظرية المحاكاة البسيطة مقتصراً على ما هو جزئي فهو الآن يتجاهل الخصائص العرضية إلى ما هو كلي.

لقد فرضت نظرية الجوهر نفسها، وأصبحت محور التفكير الفني في

(١) عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الافاق الجديدة ١٩٨٠ ص ٥٣

نطاق علم الجمال على امتداد مساحة كبيرة من العصور الحديثة وخاصة خلال فترة الكلاسيكية الجديدة. لقد اصبحت المحاكاة استناداً إلى نظرية محاكاة الجوهر محاكاة عامة «فالطبيعة ذاتها ينبغي أن لا تحاكى بدقة كاملة» بل يتحتم على الفنان أن ينتقي من ملاحظاته العديدة لموضوعات متعددة الصفات التي تؤلف الجوهر، وأن يميز بين الصفات العرضية. ولعل أفضل تلخيص لهذه النظرية هو ما قاله «رينولدز» «إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر في رأيي في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية والعادات المحلية وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات»

تحليل هذه النظرية: لما كان الجوهر سمة أو خاصة يشارك فيها جميع افراد فئة معينة أو نوع معين فإنه أي الجوهر لا يمكن أن يوجد بذاته إذ لا بد له لكي يوجد من أن يقترن بسمات عرضيه معينة: فالشخص الفرد لا يمكن أن يكون مجرد تجسيد للإنسان بوجه عام إنما هو كشخص فرد ابيض اللون - ازرق العينين - لا يرى جيداً - يتكلم لغة معينة. فهذه السمات العرضية: البياض - الزرقة - صعوبة الرؤية - الكلام هي التي تجعل منه هذا الشخص بالذات، وهكذا فإن الجواهر لا توجد بذاتها دون مصاحبة الخصائص الأخرى. من هذا المنظور إذا طبقنا هذه الفكرة على النظرية في النطاق الفني فإن العمل الفني هو الآخر لا يمكن أن يكشف عن جوهر الإنسان أو الزهرة إلا من خلال الصفات الأخرى العرضية الجزئية من نوع الإنسان أو الزهرة.

هنا يعترض نظرية محاكاة الجوهر حاجز استبعاد الصفات التفصيلية الجزئية، التي كثيراً ما تؤدي إلى اخفاء طابع الحقيقة، وتجذب الإهتمام بالعمل. كما يعترضها حاجز من نوع آخر، هو حاجز تعريف واختبار معنى الجوهر تعريفاً واختباراً دقيقين، لأنه ليس هناك في الواقع تعريفاً جامعاً مانعاً لمعنى الجوهر، بل أن هناك اختلافات كبيرة حول مفهومه، إذ أن ما هو أهم أو كلي أو حاسم عند الإنسان، هو مثار نقاش واسع، وتضارب في الآراء كبير. فمن الناس من يرى أن جوهر الإنسان هو عقله، ومنهم من يرى جوهره في

الرغبة أو الإرادة الإنسانية، كما يذهب اصحاب النظريات الارادية وعلى رأسهم «شوبنهاور» ومنهم من يرى جوهر الإنسان في القوى اللاشعورية أو اللاعاقله كما يذهب انصار مدرسة التحليل النفسي، ومنهم من يرى أن الجوهر الإنساني في الفهم الديني للإنسان بوصفه كائناً من كائنات الله، وأخيراً من الناس من يرى الجوهر في الفهم الآلي للإنسان بوصفه تركيباً معقداً فيزيائياً كيمائياً. كل هذه النظريات تدعي أنها تصف الجوهر، ولكن الحقيقة هي أنها لا تتكلم عن جوهر واحد بقدر ما تتكلم عن جواهر عدة.

بالإضافة إلى هذه الثغرات، فإن الثغرة الأهم والأكبر، هي أن هذه النظرية لم تتمكن من ايجاد تعريف للفن الجميل. كما أنها استبعدت كثيراً من الموضوعات من مجال الفن كتلك الموضوعات التي لا تهتم بالكلي أو العام، وتنكرت للأعمال التي تعطي للسمات العرضية بعض الدور.

محاكاة المثل الأعلى: تنطلق هذه النظرية من نقطة انطلاق نظرية محاكاة الجوهر: من أن الفنان لا يحاكي الطبيعة كيفما اتفق وبلا تمييز، بل إن عليه أن يختار من الموضوعات اللائق الذي يحمل على التهذيب، ويستحق المدح والثناء. فعلى الفنان من هذا المنطلق أن يتناول الموضوعات التي تبعث على الاعجاب والاستحسان، وأن يضفي دائماً على موضوعاته المختارة الصبغة المثالية التي تستحقها من خلال تنقيتها من أدرانها وشوائبها. لقد عُرفت هذه النظرية بمذهب «الطبيعة الجميلة» حيث قامت باضفاء الصبغة المثالية ليس فقط من الناحية الأخلاقية، وإنما من الناحية الجمالية أيضاً.

إن المحور الذي ترتكز عليه نظرية الجوهر، ونظرية المثل الأعلى، هو القناعة بأن العالم خير في اساسه، وبأن الطبيعة والإنسان خيران بطبيعتهما من الناحية الأخلاقية على الدوام. فإذا ما غابت هذه القناعة أو هذا التسليم، فإن النظرية تفقد معناها في تحديد موضوعات الفن، لأن العمل الفني يمكن أن يصور جوهراً صالحاً أو طالحاً أو محايداً اخلاقياً. وكما يقول الدكتور «جونسون» الذي لا يطمئن إلى أن العالم خير في أساسه «أن الحالة الحقيقية

للطبيعة الأرضية تجمع بين الخير والشر، والفرح والألم، وذلك بنسب متفاوته تفاوتاً لا حد له». إن الفنان من وجهة نظر هذه المدرسة ليس مطالباً بأن يتجاهل السمات الخاصة في سبيل السمات العامة فحسب، بل هو مطالب أن يتجاهل الحوادث العادية للحياة أو يزينها باسم الأخلاق. عند هذا المفترق تتميز نظرية محاكاة المثل الأعلى عن نظرية محاكاة الجوهر في كون الأولى تعرض لما ينبغي أن يكون عليه الفن. وعلى هذا النحو فإن الأعمال التي تصور موضوعات قبيحة أو ضارة هي اعمال فنية ولكنها لا تبلغ الجودة الكاملة. إذا كان الأمر كذلك فهل أن قيمة العمل الفني تكمن في الموضوعات اللائقة؟؟ وهل تعد محاكاة المثل الأعلى جزءاً من القيمة الكامنة للعمل أم أنها ذات قيمة أداتيه تعود إلى ما توفره من نتائج مفيدة؟؟

من الواضح أن أنصار نظرية محاكاة المثل الأعلى يبدون اهتماماً بالغاً بالتأثير الأخلاقي للفن، فهم يعتبرون أن «الشرط الأول في جميع مجالات الحياة هو المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ... فهم دعاة اخلاقيون على الدوام» «إن واجب الكاتب هو أن يجعل العالم افضل»[1]. ولكن الإنصاف ينبغي ألا نسود صفحتهم فهم وأن غلبوا التأثير الأخلاقي، فأنهم لا يدافعون عن الفن الارشادي الذي يقدم وعظاً للمشاهد على حساب المتعة الجمالية.

يبقى أخيراً أن نجيب على تساؤل مهم: ألا وهو كيف السبيل إلى الاقتناع بأن الأعمال التي تصور الموضوعات المستقيمة أو الضارة هي اعمال فنية، ولكنها لا تتسم بالجودة الكاملة؟؟ في الحقيقة أننا نجد في الفن اعمالاً قيمة وخالدة من الوجهة الجمالية، وإن لم تكن تحاكي المثل الأعلى. ويكفي في هذا المجال أن نشير إلى اعمال النحات والمصور هوغارت الذي صور في أعماله الفساد والانحلال في الوقت الذي لاقت فيه اعماله التقدير الرفيع لما فيها من متعة وحيوية. إننا نجد في بعض الأعمال قيمة جمالية عالية، رغم أن هذه

(١) «مدخل إلى شكسبير» في كتاب: جونسون، نثر وشعر ص ٤٩٤ ١١ ص٤٩٨.

الأعمال ليست جميلة بالمعنى المألوف، ولا تحاكي جواهر أو مثلاً عليا. إن ابرز هذه الأعمال نجدها في القرنين الأخيرين اللذين عملا على توسيع نطاق الادراك الحسي الاستطيقي إلى أبعد حد. إن تاريخ الفن شاهد كبير على أن كثيرًا من الموضوعات القبيحة تنطوي على قيمة استطيقية رفيعة؛ فالمصور هيرونيموس بوش وغيره حوالي ١٤٥٠- ١٥١٦ قاموا بتصوير وتجسيد العنصر الشيطاني وجو الموت والمقابر في فنهم دون أن تفتقر اعمالهم إلى الطرافه والجمالية.

هنا يكمن عيب نظرية المثل الأعلى التي تميل إلى تقدير العمل الفني على اساس الموضوع. فهي تحكم على العمل الفني بأكمله من خلال عنصر واحد من عناصره، ألا وهو الموضوع الذي لا يمكن أن يحدد لوحده قيمة العمل الفني على الإطلاق.

٢ ـ النظرية الشكليه

هي من أحدث النظريات، أنها تسخر من اعتقادات الناس العاديين الذين يؤمنون بطريقة غير نقدية. كانت هذه النظرية ولا تزال تحدياً كبيراً لقناعات العامة، وثورة على الآراء المعتادة في الفن. إنها على خلاف نظرية المحاكاة التي ترى الفن ترديداً للحياة الواقعية أو اقتباساً منها. إن الفن الأصيل بالنسبة لها منفصل تماماً عن الحياة الواقعية، وهو ليس مطلوب منه أن يكون مرآة مباشرة للحياة، أو أن ينهل من الحياة ويسعى إلى ايضاحها، فالفن عالم قائم بذاته، وقيمه ليست موجودة في مجالات التجربة البشرية. إن ظهور هذه النزعة لم يكن بين ليلة وضحاها؛ هو تراكم جهود فنية كثيرة عبر مسيرة الفن الطويلة، ولقد قدر لهذه الجهود أن تتبلور، وتشق طريقها بعد استبصار واع بطبيعة الفن وقيمته. وإذا كان الأثر البارز في ظهور هذه المفهومات الفنية الحديثة يمكن أن يُسند إلى رجل فرد فهذا الأخير هو «سيزان» الذي بفضله اتخذ لفظ القالب أو الشكل مكانة جديدة، كان السبب في تسمية النظرية الشكلية.

إن النظرية الجديدة فهمت من قبل الإنسان العادي كحالة من العجز الفني، أو كبدعة من الدجل. ويكفي هنا أن نشير إلى عمل فني من أشهر أعمال النحت الحديث هو طائر في الفضاء لبرانكوزي «Brancusi» هذا العمل أثار ضجة في عشرينات هذا القرن، لأنه لما كان العمل، كما يقول أحد قضاة المحكمة لا يحمل شبهاً لطائر، فقد قرر المسؤولون في الجمارك، أن لا يسمحوا بدخوله إلى الولايات المتحدة الاميركية بدون رسوم جمركية، على أساس أنه ليس عملاً فنياً.

على هذا النحو نفهم كيف ارتبطت أعمال هذا النوع من الفن في ذهن الإنسان العادي باللوحات التي لا تشبه شيئاً. إذن فإن قيمة العمل الفني في نظر هذه المدرسة الحديثة يكمن في التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خط وكتلة ومسطح ولون. فالإهتمام هو اهتمام بما هو كائن وفريد في التصوير. وهكذا فإن إمكانية تحقيق القيم الشكلية يقوم على تحريف ما هو معطى في الطبيعة. فعند سيزان نلمس رغبة واضحة في التقليل من أهمية موضوع التصوير، ولقد كانت معظم واعظم لوحاته تتناول موضوعات لها أهمية ضئيلة في الحياة العملية – تفاح – برتقال – اكواب ماء. حتى أن موضوع التصوير عند «ديجا» «Degas» حجة من أجل الرسم» وقد قال «رودان» «إن امرأة أو جبلًا أو حصاناً يتساوى في الأهمية لديه بالنسبة لأعمال النحت» وهكذا يمكن أن نستنتج أن الدعوة للاستقلال الذاتي للفن بدأت تأخذ مكانها في اوساط الفن، وتجد طريقها إلى اذهان الفنانين، فلم يعد الفن يغرف من الحياة ويحاول ايضاحها، بل أصبح له هدفه وقيمه واكتفاؤه بذاته.

إن هذه التوجهات الجديدة في الفن قوبلت بازدراء وكراهية، وظل الناس إلى وقت قريب يناصبونها العداء، وذلك لأن النزعة الجديدة شكلت انقلاباً خطيراً على مفهومات الماضي الفنية، وكانت هزة عنيفة للذهن البشري المحافظ الذي يتبرم بالجديد، ولا يفهم إلا ما اعتاده وألفه. وليس أدل على عجز الناس عن فهم النزعة الشكلية والفن الجديد مما يقوله المصور ويسلر ١٨٧٨ «إن الغالبية العظمى من الجمهور الانكليزي لا تستطيع ولا تريد أن تنظر إلى الصورة على أنها صورة، بمعزل عن أية حكاية يفترض أنها تحكيها. وتعد لوحتي انسجام باللونين الرمادي والذهبي مثلًا واضحاً للمعنى الذي اقصده. فهي منظر ثلجي ليس فيه إلا شكل اسود واحد، وكوخ فضاء. فأنا لا أعبأ بشيء عن ماضي أو حاضر أو مستقبل الشكل الأسود» الذي وضع هناك لأن الأسود كان لازماً في هذه البقعة. وكل ما أعرفه هو أن الجمع الذي ألفته بين

---

(١) مقتبس من كتاب النقد الفني جيروم ستولينتز ترجمة فؤاد زكريا ص ١٩٩.

الرمادي والذهبي هو اساس الصورة. ولكن هذا بعينه هو ما يعجز اصدقائي عن ادراكه[1]».

من هذا المنظور فإن ما يلزم أن يؤثر فينا يجب أن لا يكون الأفكار والمعلومات التي تنقلها القوالب وإنما القوالب والاشكال نفسها، لأنه في حال تأثرنا بالافكار والمعلومات، فإن اهتمامنا يتحول من الفن إلى الحياة الواقعية، وبالتالي فإن قيمة العمل لا تكون كامنة في العمل ذاته. وعلى هذا النحو فإن السؤال: ماذا يمثل الفن؟؟ أصبح سؤالاً عند الكثير من الفنانين الشكليين لا معنى له؛ إذ المهم في نظرهم هو خلق تصميم فني معين يأسر العين ويجذبها، فإن «فنتوري» مؤرخ الفن يرى «أن الهدف التقليدي للفن الغربي وهو المحاكاة فقد نبذ لصالح الخلق[2]».

في الواقع إن هذا النوع من الفن، هو نوع حقيقي وهام من التجربة الجمالية، وعلى هدي هذا الفهم الجديد لم يعد الفن الحديث موضوعاً لاحتقار وسخرية الجميع، بل أن أولئك الذين لا يفهمونه لا يسعهم إلا إبداء الاعجاب بما استمدته الاعلانات وتصاميم المجلات والأثاث المنزلي من هذا الفن الحديث، وخاصة من فن النحت والتصوير.

ولكن ابرز عيوب هذه النظرية هو تجاهلها التام للموضوع. ولقد بلغ الأمر حداً عند بعض التشكيلين أن تخلوا عن أية علاقة بالواقع، كما هو الحال عند كانديسكي وموندريان والتفوقيين، فاللوحة لا تصور اشخاصاً أو اشياء، وإنما هي تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس وغيرها من الاشكال (لوحة موندريان: تكوين بالأبيض والأسود والأحمر).

ولما كان الفن عامة والغربي خاصة في كل العصور وحتى في العصر الحاضر يتناول مناظر طبيعية واحداثاً دينية واجتماعية فهل يعد الشكليون هذه

---

(١) مقتبس من كتاب جولدووتر وتريفز ص ٣٤٦ ـ ٣٤٧.
(٢) مقتبس من كتاب النقد الفني مرجع مذكور ص ٢٠١.

النتاجات الفنية عن مجال الفن، ويقتصرون بالتالي على الأعمال الفنية على ما بعد الانطباعية، وعلى الفن البدائي كفن افريقيا أو بوليزيا وعلى الفن البيزنطي؟؟ - بالطبع هذا ما تؤدي إليه هذه النزعة من أن كثيراً من النتاجات الفنية يجب أن تستبعد على اساس مفهوماتهم.

انطلاقاً من أن الفن الحقيقي كما يقول كلايف بل هو «العناصر المميزة لوسيطي التصوير والنحت منظمة في انموذج شكلي ذي قيمة جمالية، فالعمل لكي يكون فنياً يجب أن يتصف بالشكل ذي الدلالة» ويعرف «بل» الشكل ذا الدلالة بالعلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض انفعالاً جمالياً، وهذا الانفعال فريد من نوعه ومخالف لانفعالات الحياة، والمشاهد إذا ما اراد أن يدرك الشكل وأن يحس بالانفعال الجمالي فهو لا يحتاج إلى أن يأتي معه بشيء من الحياة أو بمعرفة افكارها وشؤونها، ولا يحتاج إلى أن يعتاد على انفعالاتها. وكل ما يحتاج إليه هو أن يأتي ومعه احساس بالشكل واللون، ومعرفة المكان ذي الابعاد الثلاثة»[1].

استناداً إلى ما تقدم يجب على المشاهد أن يتخلى عن اهتمامه بالموضوع من أجل تذوق الشكل. والسؤال الذي يفرض نفسه هو: ألا يمكن أن نستجيب للدلالة الانفعالية التخيلية لموضوع اجتماعي معين، أو منظر طبيعي معين بالإضافة إلى تصميم العمل؟؟. بالرغم من أن «بل» يرى ذلك ممكناً من خلال الدمج أو التكامل بين الانفعالات التي يثيرها الموضوع، وتلك التي يثيرها التصميم الشكلي، لكنه في كتاباته الأخيرة يؤكد صعوبة الدمج أو التكامل. «فكيف نستطيع أن نحتفظ بانتباهنا مركزاً بدرجة متساوية على العالم غير المكاني للكيانات والعلاقات النفسية، وعلى ادراك العلاقات المكانية»[2].

وهناك سؤال آخر يطرح وهو إذا كانت النزعة التشكيلية يمكن أن تضم الفنون كلها وليس فقط الفنون البصرية وحدها؟؟. إن الفنانين التشكيليين لا

(١) مقتبس من كتاب جولد ووتر وتريفز المذكور من قبل ص ٢٥ ـ ٢٧.
(٢) مقتبس من كتاب النقد الفني مرجع مذكور ص ٢٠٦.

يعتبرون الأدب ابداً فناً خالصاً لأن «الشكل يكون مثقلاً بمضمون عقلي، وهذا المضمون نفسه حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها» أما الموسيقى فيمكن أن لا تثير أية اشكالات فهم يعتبرونها «الفن الخالص معتمدين في ذلك على عبارة رولتر باتر المشهورة، «كل فن يهفو على الدوام إلى حالة الموسيقى» فالموسيقى لا تحاكي موضوعات ولا تروي قصة، وإذا ما رأى المشاهد في الموسيقى انفعالات بشرية فهو يكون على حد تعبير «بل» قد تهاوى من القمم العليا للنشوة الجمالية إلى السفوح الراكدة المأمونة للبشرية الدافئة».

إن تذوق الفن من خلال التنظيم الشكلي للوسيط دون اعتبار للأمور الخارجة عن مجال الفن، هو تذوق جمالي حقيقي أصلي، وخاصة بعد طغيان الفن الاكاديمي، الذي حصر اهتمامه بالمحاكاة الحرفية للناس المتأنقين والمناظر الخلابة. لكن النظرية الشكلية تثير اشكالات جدية من حيث هي نظرية في النقد الفني، فهي لا تقدم معياراً يمكن الاستعانة به لتقويم العمل الفني جميله عن رديئه، ولا تزود الناقد بمعان محددة لما هو جيد ورديء.

والواقع أنه في غياب المعيار الواضح فإن النقد يمكن أن يكون شخصياً بحتاً، وبالتالي يمكن أن تتعدد الأحكام النقدية إذا ما كانت الانفعالات الشخصية هي معيار القيمة.

إن الاعتراض البسيط والمهم على هذه النظرية، يكمن في أن التجربة الجمالية يمكن أن تحدث عندما يكون العمل تمثيلياً خلافاً لما يقوله التشكيليون من أن التجربة الجمالية لا يمكن أن تحدث إلا عندما يكون العمل الفني شكلياً، وذلك لأن الحدث أو الموضوع الذي يتناوله العمل الفني ليس مجرد شبيه بالنموذج الأصلي الموجود في الحياة الواقعية، وأنه ليس ترديداً له، ولا يمكن البتة أن نعتبره مجرد نسخ للحوادث والموضوعات، فهناك فارق واضح وجلي بين الموضوع كما هو في الحياة الواقعية، والموضوع كما يمثل في الفن. فالموضوع الممثل في الفن مهما يكن مشابهاً للحياة الواقعية فهو متميز عنها تماماً لأنه جزء داخل في تكوين العمل الفني ذاته، بل أن معناه عندما يقوم من

خلال وسيط فني كالتصوير أو الأدب أو النحت يكتسب دلالة خاصة تختلف كل الاختلاف عن دلالته الدينية أو التاريخية، فهو عندئذ يتصف بالحيوية التي يكتسبها من خلال كونه جزء لا يتجزأ من العمل الفني، ففي العمل الفني يتداخل الموضوع في جسم البناء الفني الحسي والشكلي والخيالي ويمتلك الحيوية والمعنى الذي ليس بمقدوره أن يمتلكها في الحياة الواقعية.

وهكذا فإن التذوق الجمالي الحق ينبغي أن لا يرى في الموضوع شيئاً منفصلاً عن التركيب الحسي والشكلي للعمل، بل سبباً مندمجاً فيه، وإذ ذاك يتركز الاهتمام على العمل الفني ذاته لا على الدلالات التاريخية والإجتماعية أو الدينية، وفي مثل هذه الحال فإن المشاهد ينبغي أن لا يستجيب للموضوع وحده، بل للموضوع كما يتجسد في الوسيط الفني.

خلاصة: أن النظرية الشكلية ليست على صواب عندما تطالبنا إذا ما اردنا أن نتذوق العمل أن لا نجلب معنا أية معرفة من الحياة. وعلى العكس فإن نوعاً من المعرفة تتيح فرص التأمل والتمييز والفهم لما يوجد داخل العمل الفني لهي دعم للموقف الجمالي وليس قضاء عليه، إلا أنه - وهنا تكمن قيمة النظرية الشكلية - إذا ما اقتصرت استجابتنا على الموضوع المصور منفصلاً عن العمل الكامل - وهذا ما نجده عند الكثيرين - فإن استجابتنا هذه هي استجابة تاريخية أو إجتماعية حياتية لا فنية على الاطلاق.

أخيراً يجب أن نفهم أن هذه النظرية مهما قيل ويقال عن ثغرات فيها، وتحذلق عند اصحابها، فإنها ولا شك قد نجحت في التضييق على العادات الادراكية التي تأصلت في النفوس في تأمل الفن بطريقة لا نقدية، فقد قدمت هذه النظرية ولا زالت تقدم الزاد الدسم للفن وا لقيم الفنية، كما أن اعتمادها يسر فهم الكثير من الأعمال الفنية، وكشف عن قيم عجزت النظريات الأخرى عن ادراكها.

٣ ـ النظرية الانفعالية

إن القيود التي كانت تفرضها الكلاسيكية الجديدة من التمسك بالتقاليد الجامدة، والحد من الانطلاق العاطفي للفن، قد مهَّد لظهور النظرية الانفعالية التي ترى أن الفن لا يمكن أن يعيش إلا في جو من الحيوية والتلقائية، وأن الفنان يجب أن تتسم أعماله بالانفعال الصادق والحرارة الشديدة، وهو مطالب أي الفنان بالخروج على القواعد المألوفة، وبالتعبير عن مشاعره الشخصية مهما كانت فردية أو شاذة، إذ أن الأشكال التقليدية ليست كافية للتعبير عن الذات، ولا بد بالتالي من التجديد، وهكذا شهد القرن التاسع عشر ولادة أشكال وأساليب فنية جديدة كرد على الفن الكلاسيكي الجديد الذي كان يعاني من الفراغ العاطفي ومن الضحالة الواضحة كما يقول الشاعر كيتس ساخراً من الفنانين والشعراء التقليديين السابقين عليه: «كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز ويظنونه بيجاموس. (بيجاموس هو الحصان الاسطوري المجنح).

لقد نتج عن هذا التوجه الجديد الذي يشبه الإنقلاب أو الثورة أن استوعب الفن اعمالاً ضئيلة الشأن، وأقبل على احتضان موضوعات قبيحة من الناحية الجمالية والأخلاقية كانت الكلاسيكية الجديدة لا تسمح بها على الاطلاق، لأنها تتنافى مع اللياقة والوقار، لأن الفن في منظورها يجب أن يتناول الموضوعات اللائقة أو الارشادية التي تحمل على التهذيب وتبعث على الثناء والاعجاب.

إن الشروط التي يجب أن تتوفر في الفن هذه المرة عند الرومنتيكيين وانصار النزعة الانفعالية هي شروط جديدة:

أولاً : أن الفنان يجب أن يخضع لتأثير الانفعال.

ثانياً : أن يكشف عن شخصيته الفردية.

ثالثاً : أن يكون مخلصاً.

إن الشروط الثلاثة المذكورة وجدت طريقها إلى قطاع واسع من الناس، واستحوذت على إهتمام أهل الفن والنقد، وأصبح الإقبال على العمل من خلال تأثيره أو شدة تعبيره، وبات رفضه من قبيل عدم قدرته على اثارة الانفعال.

وهكذا فإن اتاحة الفرصة أمام الفنان ليعرض مشاعره وانفعالاته مهما كانت غريبة وغير مألوفة، أدى إلى عدم تجاهل شخصية الفنان الذي كان يحظر عليه في العصور الوسطى أن يظهر ذاتيته، فلم يعد السؤال التقليدي: ماذا قيل؟؟ هو المطروح وإنما السؤال: من الذي قال؟؟

هذه هي الخطوط العريضة للنزعة الانفعالية التي وان لجأت في بعض الأحيان إلى بعض التعديل، في أن العمل الفني لا يعرف من خلال الشخصية، بل أن أهم وأفضل ما في التجربة الفنية هو الشخصية التي تكشف عنها «إن ما يجذبنا ويفتننا هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات وسمات خاصة»[1].

إن النظرية الانفعالية تتجاهل أهمية الوسيط الفني والبراعة التي يلجأ إليها الفنان في تعاطيه مع هذا الوسيط. ولا يخفى أن الوسيط والبراعة في استخدامه أهم ما يميز العمل الفني، ويفرق بينه وبين بقية التجارب. وإذا ما اضطرت هذه النظرية إلى عدم تجاهل الوسيط والبراعة في التعاطي مع هذا الأخير، فإنما تفعل ذلك كوسيلة لغاية هي التعبير عن الانفعالات.

إن القول إن أي انتاج لا يكون عملاً فنياً إلا إذا كان الفنان يسعى فيه إلى تجسيد مشاعره موضوعياً، وأن القدرة الخلاقة هي التعبير عما يشعر به الفنان

(١) أوجين فيرون: علم الجمال، ص ١٠٧.

هو قول يجعل الأخذ به أمراً مبالغاً به، لأن الشواهد الفنية تؤدي إلى نتائج متضاربة. ففي احيان يتناول الفنان موضوعاً جذاباً يبعث على الارتياح عند تأمله. وفي احيان أخرى يتناول الفنان موضوعاً تكنيكياً بفرضه عليه وسيطه. وعلى هذا الأساس إذا طبقنا هذا الفهم على الانتاج الفني لوجب علينا أن نستخف بالكثير من الأعمال الفنية التي تعد بالفعل اعمالاً فنية رفيعة، وأن نصنفها على نحو مغاير.

إن تضييق حرية المتذوق، وإلزامه على تشكيل تجربته على منوال تجربة الفنان أمر هو الآخر على جانب كبير من القسوة في إلغاء دور المتزوق والمشاهد، وذلك لأن العمل الفني ما أن يظهر إلى الوجود حتى يمكن للمشاهد أن يفسره ويستمتع به على نحو مخالف لا يمت بصلة لتجربة الفنان الشخصية. إذ أن العمل الفني لا يمكن أن ينظر إليه على أساس أنه نسخة طبق الأصل عن تجربة الفنان.

وهكذا يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك حيال قصور هذه النظرية حيث لا يمكن الاستدلال على طبيعة العمل الفني من خلال تعبير الكاتب عن انفعالاته باخلاص. قد يكون ذلك في أحيان كثيرة سبباً من اسباب قيمة العمل، ولكنه لا يكفي ابداً في ذاته لضمان قيمة العمل، وبالتالي فإننا يجب أن لا نهتم به اكثر أو أقل مما نهتم بأي عنصر آخر يدخل في تكوين التجربة الجمالية، أي يجب أن لا نتخذه معياراً في ذاته للقيمة الفنية.

إن أية نظرية في الفن لا تصاغ حتى تسري إلى الأبد، وهذا أمر ينبغي على من يدافع عن النظرية الانفعالية أن يأخذه بالاعتبار، فلا يدعي أن هذه النظرية دون غيرها توفي التجربة الجمالية حقها. أما ناقدو هذه النظرية فيجب أن لا يهبطوا بها إلى حد الابتذال، وأن لا يجعلوها مجرد اقتحام انفعالي يرمي إلى الاستيلاء على القيمة الحقيقية للفن. فإذا كانت النظرية الانفعالية لا تصدق على كل فن وكل تجربة فنية، فإنها كسب كبير للفن، فقد انبثقت عنها اعمال فنية عظيمة وشامخة.

لقد بات اليوم من المسلم به أن الابداع الفني عملية معقدة ومعقدة جداً، ونحن نرى في ايامنا هذه إجماعاً لدى الفنانين والنقاد والفلاسفة على ضرورة الاهتمام بالمشاهد والمتذوق والمستمع، ودراسة أذواقهم واحتياجاتهم. فأصبح بالتالي مفهوم الانفعال الفني غير دقيق ومثيراً للجدل فقد أعلن «رولان بارت» عن موت المؤلف على حد تعبير الناقد محمد جمال باروت. فالفنان وإن كان عليه أن يعبر عن انفعالاته ومشاعره الشخصية، وأن يكون مخلصاً في التعبير، فإنه لا يستطيع أن لا يهتم بوجود أو عدم وجود من يستمع إليه أو يتذوق أعماله، فتولستوي يقول: «أنا اعرف من تجربتي في الكتابة أن توتر النص الذي أكتبه ونوعيته يتوقفان على تصوري القبلي للقارىء الذي أكتب له».

إن الفنان ليس منوماً مغناطيسياً! صحيح أن ابداعه يصيبنا بعدوى المشاعر التي عاناها اثناء عملية الابداع. غير أن هذا لا يعني أننا نعاني نفس مشاعر المبدع، لأننا في الحقيقة لا يمكن أن نعاني غير مشاعرنا التي نملكها، وبالتالي فإن الابداع لا يمكن أن يؤخذ على أنه نسخة طبق الأصل عن تجربة الفنان. فلو قلت لي: قرأت هاملت» لما أنبأني ذلك بشيء عن المشاعر التي عانيتها، لأن هاملت الذي عايشته انت، لا يمكن أن يكون هاملت الذي عرفته أنا حين قراءتي للمسرحية المشهورة. ثمة همالت إذن بعد قرارة تراجيديا شكسبير. إذ أن من الأكيد أن المتذوق وإن كان لا يستطيع أن يكتشف في النص إلا ما هو متضمن في النص، فإنه أي المتذوق قد يعمد إلى توسيع إطار ذلك النص أو تضييقه، بتعميق مغزاه أو تتفيهه.

٤ ـ نظرية الجمال الفني

إن الفن بمعناه الواسع هو كل نشاط إنساني تتم تأديته ببراعة، ويهدف إلى تحقيق غرض معين أنه: «المعالجة البارعة، الواعية، لوسيط من أجل تحقيق هدف ما». وفي هذا الإطار يمكن أن نتكلم عن فنون كثيرة مثل فن التدريس، فن الطبخ، فن الدبلوماسية وحتى فن الإجرام كالقتل والتعذيب. وهكذا ومن خلال هذا المعنى الواسع للفن يمكن أن نشير إلى عدد لا حصر له من الموضوعات التي نعيشها أو نراها في حياتنا اليومية على أنها اعمال فنية، خاصة بعد النجاحات الكبيرة التي حققتها التكنولوجيا، تلك النجاحات التي اضفت على الاشياء طابع الجودة والبراعة.

إن استخدام لفظ الفن بهذا الاتساع سيؤدي إلى جعل نطاق الفن أوسع مما يجب، وسينجم عن ذلك استيعاب كل النشاطات الإنسانية التي تؤدى بمهارة. فهل يعقل أن نصنف الملابس الجميلة أو السيارات الفخمة والمآكل الشهية اعمالاً فنية؟؟ بالطبع لا أن عنصر المهارة على أهميته لا يمكن أن يحدد الأعمال الفنية، تلك الأعمال التي تفترض بالضرورة وجود الجمال فيها، ذلك الجمال الذي يجذب المتذوق استطيقياً. إن العمل الفني هو ذلك العمل الذي تتوفر فيه مزايا معينة، وعلى هذا الأساس فإن لفظ الفن يجب أن يستبعد كل النشاطات العادية من تعليم وطبخ وسياسة واجرام وغيرها من النشاطات التي تؤدى بمهارة ليرتكز على الفنون الجميلة كالأدب والموسيقى والتصوير والرقص والنحت وغيرها.

إن الفن هو ابداع الأعمال التي تتسم في ذاتها بأن من الطريف ادراكها.

ولكن الجمال الفني في الحقيقة صفة لا تتمثل في الفنون الجميلة فقط، بل أن هناك كثيراً من الموضوعات والافعال التي يقصد منها أن تكون مفيدة – كالسيارة والكرسي والمكاتب تتسم بقيمه استطيقية. ونحن نجد في متاحف الفنون الجميلة موضوعات من حصارات قديمة كانت تخدم اغراضاً غير استطيقية كالأواني والرماح والسيوف. فهل تعد هذه الموضوعات تبعاً لنظرية الجمال الفني اعمالاً فنية؟؟ يجيب جو تشوك ابرز المدافعين عن نظرية الجمال الفني: «بقدر ما يكون للموضوعات النافعة جاذبية ادراكية فإنها تعد فناً جميلاً، ولكن وهذا ما يجب ألا نغفله فالموضوعات النافعة ذات القيمة الاستطيقية التي تشد المشاهد إليها لم يكن هم الصانع اثناء قيامه بصناعتها، أن يصنعها من أجل ما فيها من جاذبية ادراكية كامنة، فهذه الموضوعات مهما كانت جميلة وجذابة فأهميتها الحاسمة كامنة في مدى ما تؤدي إليه من نفع. وعلى هذا الأساس فإن الصانع يكون فاشلاً أو شاذاً لو اقتصرت صناعته على التصميم والزخرفة على حساب الهدف الأساسي ألا وهو ابراز الطابع النفعي. إذ ما قيمة السيارة التي لا تمشي، والطعام الذي لا يغذي، والملابس التي لا تحمي من البرد؟؟ في هذا الإطار تتميز الفنون عن الصنائع وتبرز غاية الفنان من عمله كشرط ضروري لا بد من توافره، هذه الغاية التي ينبغي أن تنصب على ابداع ما من شأنه أن يكون من الرائع ادراكه، لا أن يكون سعياً وراء أي شيء آخر.

هنا تعترض نظرية الجمال الفني عقبة لا يمكن الاقلال من أهميتها على الرغم من مسارعة انصار هذه النظرية إلى القول: «إن الرغبة في احداث تأثير استطيقي ملائم كانت على وجه العموم هدفاً مميزاً» هذه العقبة تتمثل في صعوبة قبول مقصد الفنانين واغراضهم في خلق الأشياء الممتعة من الوجهة الاستطيقية، فمقاصد الفنانين واغراضهم في خلق الأشياء الممتعة من الوجهة الاستطيقية، تتابين وتختلف بشكل واسع، حتى أن بعضهم لا يجعل غرضه الرئيسي خلق موضوع استطيقي. والحقيقة أنه لا يمكننا أن ننكر وضوح نظرية الجمال الفني ودقتها عندما تؤكد أن غاية الفنان هي خلق موضوع استطيقي، ولكن هذه النظرية عندما تؤكد أن غاية الفنان على الدوام هي كذلك فإن

الغموض يكتنفها. وفي مواجهة نظرية الجمال الفني لعقبة رغبة الفنان ومقصده، فإنها تذهب إلى أن الرغبة تكون مرتبطة بحالة الفنان الذهنية خلال عملية الإبداع، وإلى أن الموضوع على هذا النحو يعتبر عملاً فنياً إذا كان ثمرة جهد بشري بارع، وإذا كانت له جاذبية استطيقية واضحة بصرف النظر عن رغبة الفنان، وفي هذه الحالة فإن الجاذبية الاستطيقية لا تنحصر فيما هو جميل تقليدياً بل تلتقي نظرية الجمال الفني في هذا المجال مع النظرية الانفعالية في القول: إن الفن يمكن أن تكون له قيمة جمالية لا بأس بها حتى إذا كان كئيباً حزيناً «يمزق القلوب»،

وهنا نجد أن النظرية تنطوي على اشكالات جدية ابرزها أن الموضوع يكون عملاً فنياً من خلال تأثيره في المشاهد، في الحقيقة أن الجاذبية قد تشد هذا المشاهد ولا تشد ذاك، أو قد تشده اليوم، وتعجز عن شده غداً الأمر الذي يؤدي إلى الفوضى في الحكم على الأعمال الفنية، وفي عيوب نظرية التوصيل.

ونحن في صدد تحليل نظرية الجمال الفني نتوقف عند سؤال اساسي: ما الذي يجب أن نبحث عنه في الفن؟؟

إن نظرية الجمال الفني تجيب: يجب أن نبحث عن كل شيء «ولقد تبين لنا من دراستنا للنظريات الفنية أن كل نظرية كانت تؤكد على سمة معينة كسمة اساسية تتوقف عليها عملية التذوق الفني. فنظرية المحاكاة تؤكد على أهمية الموضوع، والنظرية الشكلية تؤكد على أهمية الشكل ذي الدلالة، والنظرية الانفعالية تؤكد على الدلالة الانفعالية وهكذا فإن كل نظرية كانت تقتصر على عنصر واحد في الوقت الذي تنظر فيه نظرية الجمال الفني إلى العمل الفني الكامل دون أن تخصص أية سمة معينة، بمعنى أنها لا تحدد ما الذي يجب أن نعتمده بوجه خاص في عملية التذوق الفني.

(١) جوتشوك: «الفن والنظام الاجتماعي ص ٣٩ وصفحة ١٣ من المقدمة.

يرى جوتشوك أن نظرية الجمال الفني شاملة لا تقع في خطأ التأكيد على خاصية واحدة على حساب الخواص الأخرى، وإنما توفي الموضوع حقه في ثرائه وتعقيده، ففي نظره هي «شاملة بالقدر الكافي للإحاطة بالحقائق المتعددة التي تنطوي عليها نظريات الشكل والتعبير».

إن نظرية الجمال الفني تلفت انظارنا إلى تعقد العمل الفني، وتوحي لنا بضرورة النظر إلى الفن بطريقة اكثر شمولية، وبعدم التضحية بأية سمة من سمات الفن. ولكنها رغم شمولها المذكور وصلاحها اساساً للنقد الفني فإنها تفتقر إلى الوضوح الذي نجده في النظريات الأخرى التي تؤكد على صفة واحدة أو عنصر واحد. فإن كلًا من نظرية المحاكاة والنظرية الشكلية، والنظرية الانفعالية تسلط الضوء ساطعاً على سمة معينة، وتحدد بدقة تلك السمة، في حين أن النظريات التي تتسم بالعمومية تحاول تسليط الاضواء على كل شيء وفي هذا خوف جدي من أن لا تسلط الضوء على أي شيء. فغالباً ما تقول النظريات ذات الطابع الشامل أو العام كل شيء ولكنها في الحقيقة لا تقول شيئاً.

خلاصة : إن الاختلاف والتباين حيال الأعمال الفنية، وحيال موضوعات الجمال فيما بين المدارس والمذاهب والنظريات يرجع إلى أمور كثيرة، يمكن أن يكون أهمها ثلاثة:

الأول : عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الاذواق كلها،

الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيالية لدى الأفراد،

الثالث : إرتباط الحاجات الجمالية عند الإنسان بالواقع المتغير الذي لا يعرف السكون.

والواقع أنه مهما يكن من أمر اختلاف المدارس والمذاهب والنظريات، ومهما يكن من أمر اختلاف اذواق الناس، وتباين قدراتهم على الاستيعاب، وتفاوت ثقافاتهم، فإن العمل الفني الجيد من شأنه أن يعطي لحياتنا معنى، وأن

يخلق مناخاً نفسياً عاماً يصهر جميع المتذوقين بحالة نفسية واحدة هي الحالة الفنية بصرف النظر عن تفصيلاتها باختلاف الأفراد والثقافات والاستعداد للاستيعاب الفني، فالاختلاف هنا هو اختلاف في الدرجة أو المرتبة لا في النوع. وقد يصبح الاختلاف هنا عامل عافية واغناء للمستوى العام لا عامل تفسخ وفوضى.

أخيراً: أن تعدد النظريات، وتعقد المذاهب، وتنوع الآراء ضرورة لا بد منها كونها تحاكي تعقد الفن وتنوعه وثرائه.

الفصل الثاني:

اصل الفن وتركيبه

١ ـ الشكل والمحتوى في الفن

قال غوته يمجد الطبيعة: «إنها أبدية التبدل ولا تعرف لحظة سكون واحدة. ليس لها معرفة بالراحة، وقد اطلقت لعنتها كل ما هو سكوني...»

الشكل والمحتوى على صعيد المجتمع: إن محتوى المجتمع هو انتاج الحياة وإعادة انتاجها والإنسان مدفوع بالضرورة للمحافظة على وجوده المادي والنفسي، وهو في جهده للمحافظة على وجوده يستخدم ادوات ووسائل وآلات ليتكيف بشكل قسري مع العالم الخارجي، إن هذا التكيف يتخذ اشكالاً كثيرة متباينة لا تستقر على حال (تباين واختلاف النظم والقوانين والأفكار والاحكام).

إن أي شكل من الأشكال الاجتماعية، التي يعتمدها مجتمع معين في مرحلة زمنية معينة، هو عبارة عن توازن خاص واستقرار مؤقت. إن الشكل هو نوع من التوازن الذي يحصل في لحظة زمنية معينة، وسرعان ما يضطرب التوازن فيتبدل الشكل ليصبح شكلاً آخر. أما لماذا يتبدل الشكل؟؟ يتبدل الشكل لأنه يرتبط بمحتوى يتصف بالحركة من هذا المنطلق يمكننا أن نبسط الأمر بالقول أولاً: إن الشكل محافظ ينتقل كإرث من جيل إلى جيل، والمحتوى متغير باستمرار (المحتوى هو قوى الانتاج+ الكائنات البشرية الادوات+ الخبرات+ الحاجات المادية والروحية) وثانياً: بالتأكيد على أن

(١) ضرورة الفن ارنست فيشر ترجمة دكتور ميشال سليمان.

الواقع إنما هو توتر بين المحتوى والشكل حيث يكون الاثنان وهميين، وحيث يكون تفاعلهما المستمر، صيرورتهما، هي الشيء الحقيقي.

وعلى الصعيد الفني فإنه لا بد من الإشارة إلى أن المادة هي قالب البناء الحسي الذي يتألف منه العمل، هذا العمل الذي هو كناية عن الاصوات والألوان والألفاظ الخ. وفي العمل يتم ترتيب هذا القالب على نحوٍ معين هو الشكل - ولكن العمل ليس مجرد ترتيب لعناصر مادية. إنه اكثر من ذلك واعمق وادل: إنه تعبير عن انفعالات وصور وافكار. إذ له محتوى أو مضمون.

وبالنسبة للمجتمعات فإن اشكالها تميل إلى الاستقرار. الأمر الذي يتطلب جهوداً كبيرة جداً ومضنية جداً لتجاوز ثباتها وجمودها. وللتدليل على استقرار وثبات الأشكال نشير إلى الصعوبة البالغة التي بذلت في كل مراحل التاريخ من أجل التخلص من الأشكال القديمة فالأشكال القديمة بما تحظى به من تأييد في اذهان الناس، تعيق ولادة اشكال أخرى تعبر عن مضامين ومفهومات جديدة «إن الأشكال الفنية بعد أن يجري ابداعها، واخضاعها للتجربة، ونقلها وتكريسها بكل معنى هذه الكلمة، تتخذ طابعاً محافظاً إلى أقصى حد ويحصل التمسك بهذه الأشكال القديمة باحترام مهيب»[1].

في باديء الأمر هناك الموضوع الجديد، ثم المحتوى الجديد، وأخيراً الشكل الجديد. ولكن ليس نادراً أن يُعبر عن المحتوى الجديد بأشكال قديمة. إن الناقد السويسري كونراد فارنر يذكر الفن المسيحي في المرحلة الأخيرة من العصر القديم كمثل لمحتوى جديد، يستعير مؤقتاً اشكالاً قديمة «لقد استخدم هذا الفن اشكالاً وثنية قديمة للتعبير عن محتوى جديد ليس بوثني، وقد كان على الفنانين المسيحيين أن يستخدموا الأشكال القديمة لكي يصوروا المحتوى الجديد، بأكثر الطرق المباشرة والممكنة، لأن هذه الأشكال تنطبق على طرق للنظر أليفة، وأن أول هم لدى المسيحيين الأوائل، كان نشر الرسالة المسيحية ما امكنهم ذلك، بغية خلق عالم جديد. وقد وجب أن تولد وتضمحل اجيال

(١) ضرورة الفن ارنست فيشر ترجمة ميشال سليمان ص ١٧٤.

من الفنانين قبل أن يصار إلى اكتشاف اشكال جديدة مطابقة للمحتوى الجديد، ذلك لأن الأشكال الجديدة لا يمكن أن تأتي دفعة واحدة، ولا يمكن اصدارها بمرسوم ولكن لنقل كلمتنا بصراحة، أن المحتوى لا الشكل هو الذي يتجدد أولاً، فالمحتوى هو الذي يولد الشكل وليس العكس، فالمحتوى يجيء في باديء الأمر لا نظراً لأهميته وحسب، بل حسب نظام التسلسل التاريخي أيضاً: وهذا صحيح بالنسبة للطبيعة والمجتمع، فهو إذن صحيح بالنسبة للفنون جميعاً».

حاولت أن اوضح قضية الشكل والمحتوى في المجتمع للتدليل أولاً: على أن هذه المسألة لا تتحدد بالفنون فقط وإن كان للفنون قوانينها الخاصة وقضاياها الذاتية المحددة. وثانياً لأن ايضاحها في المجتمع يساعد في ايضاحها في مجال الفنون.

إن قضية المحتوى والشكل مسألة أساسية في الفن، كما هي مسألة اساسية في غير الفن ولقد تصدت لها الفسفة منذ القديم وخاصة ارسطو الذي اعتبر من الكثيرين مرجعاً صالحاً في فهمها. يقول ارسطو: الشكل هو العنصر الأساسي والأهم في الفن، بينما المحتوى هو بمثابة العنصر الثانوي الناقص الذي ليست له القدرة على الإحاطة بكل جوانب الواقع، الشكل في نظر أرسطوا وكثيرين من الفلاسفة هو جوهر الواقع، وأن كل مادة تتجه لأن تذوب في الشكل. إن الإتجاه إلى إهمال المحتوى لصالح الشكل لضربٌ من المبالغة غير المبررة. فالشكل تحدده المادة، وأن لكل مادة خصائص نوعية معينة تسمح لها بالتشكل على نحو محدد مثلاً: إن اشكال البيوت تتعلق بالمواد المستخدمة في بناء هذه البيوت سواء كانت من اللبن والطين، أو الاخشاب، أو الحجارة، أو الباطون المسلح. إن المواد المستخدمة في بناء المنازل هي التي تحدد شكل المنازل. غير أن لفت النظر إلى المحتوى في الحديث عن هذه القضية لا يجب أن يفهم منه ارجاء الشكل إلى مرتبة ثانوية، ذلك لأن الفن يقوم على تقديم الشكل، والشكل وحده هو الذي يجعل الشيء المنتج أثراً فنياً. إن

شكل الأثر الفني ليس شيئاً عارضاً وثانوياً غير ضروري بقدر ما هو اساسي في تحقيق سيطرة الفنان على موضوعاته الفنية، وعلى هذا الأساس يمكن التأكيد على أنه النظام الضروري للفن والحياة.

إن قيمة العمل الفني وإلى حد كبير قيمته المعرفية والأخلاقية، وبالتحديد أن كل مضامينه يمكن أن تُلغى تماماً إذا لم يقلق الفن المتلقي، ولم يُثر فيه الاستجابة الانفعالية، ولم يقدم له المتعة الجمالية. والحقيقة أنه على الرغم من أن للمادة أهمية ضئيلة نسبياً في بعض الأعمال الفنية فإنها جزء لا يتجزأ من قيمة العمل. «فتأثير المادة يمكن أن يزيد من تأثير أي شكل أو صورة. . . فلو تخيلنا معبد البارثنيون مصنوعاً من غير الرخام، وتاج الملك من غير الذهب، والنجوم من غير الغار، لكانت أشياء هزيلة لا تثير اهتماماً»[1].

وعلى سؤال ما هو دور الشكل في التجربة الفنية وكيف يسهم في زيادة قيمة هذه التجربة؟؟ فإن الشكل يوجه ادراكنا وينظمه، إنه يرشدنا إلى العناصر المختارة، ويدفعنا إلى تركيز الانتباه عليها، والواقع أن التذوق الفني يصبح مستحيلاً بدون الشكل، فقيمة التذوق لا وجود لها بمعزل عن العناصر التي ينظمها الشكل. إن الشكل لا يجعل العناصر مفهومة فحسب وأنما يزيد من جاذبيتها ويؤكدها. إن العنصر الذي لا يشد انتباهنا عندما يكون منفرداً، ينتزع اعجابنا وانتباهنا حين يوجد مع العناصر الأخرى، على اساس أن الأهمية الجمالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذي توضع فيه. كما أن الشكل ينطوي على قيمة جمالية في ذاته وإن لم تكن إلا عنصراً واحداً من العناصر التي تؤلف العمل الفني. بيد أن هذه القيمة الجمالية تستدعي انتباهاً عميقاً واعياً من المتذوق، لأن العلاقات الشكلية تمتد في جميع ارجاء العمل بأسره وتتصف أحياناً كثيرة بالتعقيد الشديد ولا مناص في مثل هذه الحالة من تكرار التأمل وزيادة التوقف عند الشكل حتى تتم الالفة بيننا وبينه. كما أنه لا مناص من الاستعانة بتحليل نقدي يسلط الضوء على مواصفات العلاقات الشكلية للعمل.

---

(١) سانتيانا: «الاحساس بالجمال» ص ٦٠.

إن الاستمتاع بقيم الشكل تحتم كما يقول سانتيان «بصيرة جمالية على التخصيص» لأن إدراك القيم الشكلية أبعد جداً من الرؤية البسيطة لتنظيم العناصر وتعاقبها.

في الحقيقة أنه إذا كان للشكل حضوره الملموس في العمل الفني فإن تذوق مادة الفن لا يكفي وحده، لأنه في مثل هذه الحالة يصبح للمتعة الحسية قيمة في ذاتها. ونحن نعرف أن الإنسان يبدي استخفافه بعمل فني معين إذا خلا هذا العمل من الدلالة التعبيرية كما أنه يصاب بخيبة أمل إذا ما كان شكل العمل هزيلاً جامداً. فإذا كان صحيحاً أن المتعة الجمالية غير ممكنة بدون الشكل فإن الصحيح أيضاً أن الشكل الفني ليس شرطاً وحيداً وكافياً لظهور المتعة الجمالية.

إن حالات الانفصام بين بناء العمل الفني ومحتواه نادراً بالنسبة للأعمال الفنية الحقيقية، وأن جديد الشكل يتضمن غالباً جديد المضمون. وإن المناقشة قد تطول عن أيهما أهم أو اسبق: المضمون أو الشكل، البيضة أم الدجاجة.

عموماً، غالباً ما تتكون الأشكال الجديدة عندما تطرح في الحياة مراحل ومعضلات جديدة، فاختلاف وعي البشر، أو حدة مأزقهم، تطرح اشكالاً تختلف عن تلك السائدة، لكنه للأسف فإنه يوجد في كل العصور وخاصة في هذه الأيام التي نعيش ناس عندهم هوس الحذلقة في الشكل، وهذه الحذلقة هي في نهاية المطاف تقليد لحركة التجديد نفسها. في الحقيقة أن الحذلقة واللعب بالشكل دون هم ايصال وجع معين موجود، يظل في إطار العمل الشكلي الذي لا يملك الاستمرار في العيش، لأنه أصلاً لا يملك السؤال الذي قد ينتشل العمل من العبثية الشكلية، وهو ما لا يمكن أن يوضع في خانة الفن الجميل، لأنه تقليد لتجديد الشكل وليس تجديداً.

وعلى سؤال كيف يظهر الشكل أو كيف تتشكل المادة عامة والمادة الفنية خاصة؟؟ يمكن تأكيد الإشارات التي وردت في سياق الكلام بأن شكل الشيء مرتبط بوظيفة معينة، والأمثلة على ذلك كثيرة: اعطى الإنسان البدائي للحجر

شكلاً معيناً لكي يستخدمه في حياته، كما اعطى للاخشاب والعظام اشكالاً ليستعملها في اغراضه، فالشكل هو تعبير عن هدف ما، ولكنه من الخطأ الفادح في فهم طبيعة الفن التأكيد على أن الاشكال والاساليب مرتبطة باهداف واوضاع معينة. فهو سر على حق عندما قال: «إن الخطر الأكبر الذي يهدد تاريخ الفن، والخطر الذي كان معرضاً له منذ ما وضع اتجاه هيجل في التاريخ قواعد منهجيته الحديثة، هو أنه يصبح مجرد تاريخ اشكال وقضايا. إن هذه القضايا، وهذه المهمات الحقيقية تماماً، وهي ليست بمخترعات ولا تخيلات منهجية، وعلى كل تاريخ علمي للفن أن يكتشفها ويجلها... فالآثار الفنية، لم توضع دائماً من أجل حل هذه القضايا، وهي تظهر في غضون عملية الخلق لتجيب على اسئلة ليس لها سوى علاقة بعيدة بالقضايا الشكلية والتكتيكية، وعلى اسئلة تتعلق برؤية العالم، وبسلوك الحياة وبالإيمان والمعرفة[1]» فإذا اردنا تحليل المنجزات الفنية في عصر معين يجب علينا أن نأخذ بالاعتبار بأن المنجزات الفنية هي من عمل فنانين فرديين بكل ما لديهم من مواهب وتطلعات. كما نأخذ بالاعتبار وجوب دراسة الظروف الاجتماعية والحركات والنزاعات في ذلك العصر على أن نحترز دائماً كما يقول هو سر من أن نقرأ في كل أثر فني التعبير المباشر الوحيد عن اهداف واوضاع اجتماعية معينة. إن احترازنا هذا لا يقلل من أهمية المحتوى كعامل حاسم في تشكيل الأساليب والأشكال الفنية. وفي هذا الإطار إن أهمية المحتوى يجب ألا تحيل الفنان إلى مجرد ناسخ للواقع، فالفنان في تعبيره عن الواقع إنما يعبر عنه من خلال نظرته إليه. فهو بالتأكيد من خلال تأثير ما يحاول أن يعبر عن الواقع مبتعداً عن نسخه وعكسه كالمرآة.

وصفوة القول إن العلاقة وثيقة بين الشكل والمضمون. فهما متلازمان، يؤثر الواحد منهما في الآخر، ولا يمكن الفصل بينهما بوصفهما عناصر مستقلة في العمل الفني. فالعمل الفني وحدة لا تتفتت، وتفتيتها إلى اجزاء أو عناصر

(١) «ضرورة الفن» ارنست فيشر ترجمة ميشال سليمان ص ١٨٤.

يقضي على الفن وعناصره. فالشكل والمحتوى يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي، واتحادهما لا يتم إلا من خلال موقف الفنان الذي يعطي للمحتوى شكلًا، ليس من خلال ما عرضه وحسب، وإنما من خلال الطريقة التي قدم بها هذا الشكل، والسياق، ودرجة الوعي عنده.

«وللتناغم والصورة في الشعر من الأهمية ما يساوي أهمية المضمون نفسه، أو يفوقه»[١].

إن الروائع الفنية هي مزيج من الشكل والمضمون. «إن الشكل الحاضن للمضمون، الغائر في خلاياه، إذا أوتي أن يتأنق في الحسن ويسمو إلى مرتبة المضمون، صار هو نفسه مضموناً ينضم إلى المضمون، يسري في عروقه، يعمقه ويغنيه»[٢].

ويقول برشت: « إنه لمن التفاهة المحض القول بأنه يجب أن لا نعلق أية أهمية على الشكل وعلى تطور الشكل في الفن. وإذا لم يطرأ على الأدب ابتكارات ذات طبيعة شكلية، فإنه لا يستطيع أن يقدّم موضوعات جديدة، أو وجهات نظر جديدة الى الفئات الجديدة من الجمهور. نحن نبني بيوتنا على غير ما كان يبني رجال عصر اليزابيث، ونحن أيضًا نصوغ مسرحياتنا على نحور آخر.

ولو أردنا أن نثابر على اقتناء أثر طرائق شكسبير، لوجب علينا مثلًا أن نرد أسباب الحرب العالمية الأولة الى رغبة فرد (هو الامبراطور غليوم) في توكيد ذاته، وان ننسب إلى هذه الرغبة واقع كون احدى ذراعيه كانت أقصر من الثانية. إن هذا سيكون ضربًا من العبث بلا ريب».

---

(١) «قاموس روبير» قاموس فرنسي مشهور يحمل اسم صاحبه Robert ويتميز بمنزلة متميزة ومرجعية معروفة.

(٢) أحمد حاطوم «من مقال الأدب واللغة» جريدة النهار الجمعة ١٠/١٠/١٩٩٢ العدد ١٨٣٦٨.

٢ ـ اصل الفن

إن الفن قديم قدم الإنسان نفسه، فهو شكل من اشكال العمل، والعمل هو نشاط خاص بالجنس البشري.

إن الإنسان يستولي على الطبيعة بواسطة العمل، والعمل هو تحويل الطبيعة. لقد كان الإنسان منذ القديم وخاصة عندما توفر له الحد الأدنى من المعرفة والخبرة يحلم بممارسة نوع من السحر على الطبيعة، ويرغب في تغيير الأشياء واعطائها اشكالاً جديدة بوسائل سحرية. كان الإنسان في البدء ساحراً.

لقد أصبح الإنسان إنساناً بفضل الادوات، ولقد صنع نفسه أو انتجها عندما صنع أو انتج الادوات ليس ثمة أداة بدون إنسان، ولا إنسان بدون أداة. لقد ولدا معاً، وارتبط الواحد منهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً. إن تراكم الخبرات عند الإنسان أدى إلى تطوير الادوات التي كان يستعملها، انطلاقاً من هذا فإن وعي الإنسان كان نتيجة لعملية تطور معقدة، وكان وجوده الواعي امتداداً لنشاطه الواعي.

إن الحيوان موجود كما هو، وعليه أن يعيش على النحو الذي تسمح له اعضاؤه به، وكان عليه أن يتكيف مع العالم بالطريقة التي تسمح بها اعضاؤه. أما الإنسان الذي يستخدم شيئاً غير عضوي كأداة، فإنه لا يجد ضرورة لتكييف حاجاته وفق تلك الاداة، بل على العكس فهو يكيف الأداة. والحقيقة أن الإنسان عندما اكتشف أن بعض الادوات كانت أقل أو اكثر فائدة من غيرها عمل على استبدالها بادوات أخرى، الأمر الذي أدى به إلى اكتشاف آخر مهم،

ألا وهو أن الاداة الناقصة التي يملكها يمكن جعلها اكثر فعالية؛ وبالتالي فإن الاداة ليس من الضروري أن تؤخذ من الطبيعة وإنما يمكن صنعها.

إن الاهتداء إلى فعالية اكبر يستدعي مراقبة خاصة للطبيعة. فالحيوانات أيضاً تراقب الطبيعة، والتأثيرات الطبيعية تنعكس وتظهر ثانية في دماغ الحيوانات، لكن الطبيعة عند الحيوان حقيقة معطاة، ولا يمكن تغييرها بأي جهد ارادي. واستخدام الوسائل العضوية، القابلة للاستبدال والتغيير، هي وحدها التي تسمح بمراقبة الطبيعة. لنأخذ مثل جني ثمرة من الطبيعة: الإنسان الأول كان يمد يده لإلتقاط ثمرة ما، وبما أن ذراعه لا تطالها، فإنه كان يبذل محاولات متكررة وفاشلة، ويضطر إلى التخلي عنها، ويوجه اهتمامه إلى شيء آخر، ولكن إذا استطاع أن يمسك بعصا فإن ذراعه تزداد طولاً، وإذا كانت العصا قصيرة ففي وسعه أن يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يعثر في النهاية على العصا التي تقوم بالمهمة. إن اكتشاف الإنسان للامكانيات المتغيرة والقدرة على الاختيار من بينها لم يبق شيئاً مستحيلاً. فأصبح الإنسان إذا ما عثر على الاداة المناسبة قادراً على تحقيق ما عجز عن تحقيقه بالأمس. لقد حصل الإنسان على سيطرة جديدة على الطبيعة، وبهذا الاكتشاف يكمن أحد مصادر السحر وبالتالي الفن.

إن معرفة الإنسان أن الأشياء الطبيعية يمكن تحويلها إلى ادوات قادرة على التأثير في العالم الخارجي وتحويله، كان من المحتم أن يفضي إلى فكرة أخرى في ذهن الإنسان البدائي، الذي كان يجرب باستمرار، ويستيقظ ذهنه ببطء وشيئاً فشيئاً، هذه الفكرة هي امكانية تحقيق المستحيل بواسطة ادوات سحرية، وأن الطبيعة يمكن أن تسحر دون حاجة إلى جهد العمل. ولما كان الإنسان الأول متأثراً بأهمية التقليد والمحاكاة، فقد استنتج أنه ما دامت هذه الأشياء المتشابهة متطابقة، فإن سلطانه على الطبيعة يمكن بهذه الطريقة أن لا يقف عند حد.

إن القدرة الجديدة على التحكم بالأشياء والسيطرة عيها، والتسبب

بالاحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات، أدت به إلى الاعتقاد بأن قدرة اللغة السحرية لا تحد أو بأن في مقدوره أن يُحدثَ أشياء لا توجد بالفعل، وليس لها وجود إلا في الذهن. وهكذا فقد نسب الإنسان الأول إلى أفعاله وارادته قوة هائلة القدرة وغير محدودة.

في كتاب «روت بنديكث» أسس الحضارة» مقال واضح عن اعتقاد الإنسان البدائي بأن المحاكاة تخلق القوة. تقول الكاتبة: إن ساحراً من جزيرة دوبو أراد أن يصاب أحد أعدائه بمرض عضال. ولكي تحدث الرقية مفعولها فإن الساحر راح يقد سلفاً مرحلة الاحتضار من المرض الذي يريد أن يبتلى به عدوه، فيتمرغ على الأرض ويصبح متشنجاً. بشدة. وبذلك وحده وعقب تقليد دقيق لنتائجه، تستطيع الرقية السحرية أن تفعل مفعولها. وهكذا كان الفن أداة سحرية، وقد ساعد الإنسان على السيطرة على الطبيعة وعلى تطوير علاقات إجتماعية. إلا أنه سيكون من الخطأ تفسير اصول الفن بهذا العنصر الوحيد. إن كل عنصر نوعي جديد، هو نتيجة مجموعة علاقات جديدة يمكن أن تكون احياناً بالغة التعقيد. وربما كان لجاذبية الأشياء اللماعة والبراقة والمشعة، ولجاذبية الضوء الخارقة دورها جميعاً في نشوء الفن. وربما كان من حوافزه أيضاً المغريات الجنسية (الألوان - الروائح الحادة - الجواهر - الملابس - اشارات الغزل) وربما لعبت دوراً حافزاً للنشاط بالنسبة إليه: ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية مثل نبضات القلب - التنفس - العلاقات الجنسية). وكذلك الايقاع في العمل. إن الحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد وتربط الفرد بفئة إجتماعية. وكل انقطاع في الايقاع ممجوج لأنه يحدث خللاً في عمليات الحياة والعمل. وأخيراً من العناصر الأساسية في الفن ذلك العنصر الذي تشكله الرهبة ويوحي بالرعب، وبما يُعتقد أنه يمنح الإنسان قوة تجاه العدو. ولا يخفى أن وظيفة الفن الحاسمة كانت في أن يمارس سلطاناً ما: على الطبيعة، وعلى عدو ما، وعلى شريك جنسي «على المعشوق» وعلى الواقع، وعلى تدعيم الجماعة البشرية.

إن الفن في فجر الإنسانية، لم تكن تربطه بالجمال سوى علاقة واهية، ولم تكن له أية علاقة بالرغبة الجمالية. لقد كان أداة سحرية، أو سلاحاً سحرياً لدى الجماعة البشرية في نضالها من أجل البقاء. إن نشأة الفن الأولى لم تكن فنية، وإنما كانت وظيفية واستعمالية. ابتدأ الفن استجابة للمنفعة، ثم تدرج إلى المتعة حين تحرر الإنسان نسبياً من الحاجة والضرورة والحتميات الملحة لأنه كما يقول سقراط «D'abord manger ensuite philosopher»

إنه لمن الخطأ أن يسخر من خرافات الإنسان البدائي، أو من محاولاته لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد، وبقدرة الصور واللغة والسحر.

ولا شك أن الإنسان، وهو في أول شروعه في ملاحظة قوانين الطبيعة، واكتشاف العلاقات السببية، وتشييد عالم واع مؤلف من رموز إجتماعية وكلمات ومصطلحات، أنه توصل إلى استنتاجات خاطئة، وأنه كان يصوغ كثيراً من الأفكار المغلوطة، وما زال معظمها قائماً في لغتنا وفلسفتنا بشكل أو بآخر. ولكن مع ذلك فإن الإنسان بخلقه الفن فقد إكتشف وسيلة حقيقية لزيادة قدرته وإغناء حياته. لقد أدت الرقصات القبلية الشديدة الاحتدام إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها، كما أن رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي فعلاً إلى زيادة المحارب عزماً وبث الزعر في صفوف العدو، وكانت رسوم الحيوانات في الكهوف تساهم فعلاً في منح الصياد الشعور بالطمأنينة والتفوق على طريدته. وكانت الاحتفالات الدينية بشعائرها تساهم فعلاً في ترسيخ خبرة إجتماعية لدى كل فرد من أفراد القبيلة، وتدمج كل فرد في مجموع القبيلة. فالإنسان وهو الكائن الضعيف في مواجهة طبيعة خطرة مجهولة رهيبة، قد وجد في السحر عوناً كبيراً له على تطوره ونموه. وشيئاً فشيئاً انقسم السحر إلى دين وعلم وفن.

إن الفن لم يكن نتاجاً فردياً بل جماعياً برغم السمات الفردية الأولى التي قد بدأت تظهر في خفر، من خلال شخص الساحر. كان المجتمع البدائي يمثل نموذجاً قوياً من الترابط بين الفرد والجماعة، ولم يكن هناك ما هو أشد هولاً

من أن يطرد إنسان خارج القبيلة. فالإنفصال عن الفئة أو الجماعة أو القبيلة، كان يعني الموت المحتم بالنسبة للفرد. كان الفن بكل اشكاله (اللغة - الرقص - الأغاني الايقاعية - الطقوس السحرية) يشكل النشاط الاجتماعي في أجلى صوره وابدعها، وكان النشاط المشترك بين الجميع هو الذي كان يرفع الجميع فوق الطبيعة وفوق العالم الحيواني، ولم يفقد الفن ابداً هذا الطابع الجماعي بعد انقضاء زمن طويل على انهيار الجماعة البدائية وحلول مجتمعات اكثر تطوراً.

الفصل الثالث:

الفن وارتباطه بالعلوم

١ ـ الفلسفة والفن

إنه لمن المجدي أن نؤكد على أهمية البحث الفلسفي وضرورة الدراسة الفلسفية قبل تأكيد العلاقة بين الفلسفة والفن؛ إذ لا يزال التشويش وعدم الوضوح عالقاً في اذهاننا عن الفلسفة، فنحن عندما ندرسها لا ندرسها كحاجة موضوعية لفهم الواقع ومواجهته، بل كشيء كمالي في بعض الأحيان، وكشيء ممل في اكثر الأحيان، فقد تمت اضافة هذا الفرع في الجامعة اللبنانية على سبيل التقليد الدوغمائي خلافاً لما حدث في معظم دول العالم حيث جاء تدريس الفلسفة كحاجة موضوعية للنهوض بالمجتمعات ورسم معالم التقدم فيها. ومما زاد من حدة التشويش اجترار المفاهيم البالية التي لا تمت بصلة إلى ما يدور في الفلسفة المعاصرة من صراع، واخفاء التراث الفلسفي على الصعيد العالمي ومنه العربي، وإلغاء المفاهيم الدسمة من تايخ الفكر، واللف والدوران حول مشاكل وهمية لا طائل منها: فلسفة عربية – فلسفة إسلامية – فلسفة لبنانية لطمس السؤال الأساسي: مادية الفلسفة ومثاليتها. وهكذا تخرجنا طلاباً آخر ما نعرفه هو الفلسفة.

لا اعرف سبباً لإخفاء التراث الفلسفي الدسم إلا السبب السياسي، لأن الاستغناء عن السلاح الفلسفي كسلاح نظري أساسي من شأنه أن يكرس التخلف والفوضى.

إن دراسة الفلسفة هي العمود الفقري لكل ثقافة تتمتع بقدر معقول من

الرصانة. لكي تثقف ينبغي دراسة فلسفة الماضي - انجلس) والدراسة الفلسفية لا تتم إلا من خلال الصراع بين التيارات الفلسفية المتناقضة، وهذه أمثولة معترف بها من اكبر الفلاسفة: افلاطون وهيجل وماركس. فمتى نفهم الفلسفة، ونملك على الأقل طريقة التفكير الفلسفي، ونصبح قادرين على قراءة النصوص الفلسفية؟؟! ومتى تصبح هذه المادة مصدر متعة للطالب لا مجرد تبرم وملل؟؟!!

تصدى علماء الجمال والفلاسفة للفن، وصاغوا له مباديء ونظريات، كما أن الفنانين بدورهم قد تطرقوا إلى كثير من الأمور الفلسية، وتناولوا المشاكل الفكرية المعقدة حتى كاد التباعد بين الفن والفلسفة يضيق ويتلاشى. فعندما يتناول الفن فكرة فلسفية، محاولاً التعبير عنها تعبيراً صريحاً أو سريالياً، متجاوزاً اسلوب الواقع الملموس إلى الرمز الذي يتصل بعالم الرؤى والاحلام، ويعمل على معرفة خفايا النفس والخواطر المكبوتة، عند ذلك نرى الفن يسير في نفس الطريق الذي تعبره الفلسفة. إن الرمزية في مراحلها الأولى، كانت تعني قبل أن تتعقد أموراً بسيطة يمكن ادراكها بقليل من التفكير: فالقلب الذي تخترقه السهام يرمز إلى الحب الشديد، وقمة الجبل ترمز إلى السمو العقلي والطهارة. هل يعني هذا أن علم الجمال قد يتحول في يوم من الأيام إلى نظريات ومقاييس فلسفية في المعرفة؟؟ وأن الفيلسوف على ضوء تقارب فلسفته من الفن، سينظر إلى انتاجه الفلسفي كما ينظر الشاعر إلى قصيدته، أو كما يقف الرسام امام لوحته، والنحات أمام تمثاله؟؟

إن الإنسانية أصغت منذ القديم إلى الشاعر الروماني «لوكرسيوس Lucretius» في القرن الأول قبل الميلاد، يملأ أبيات قصيدته «طبيعة الأشياء» بامهات المسائل الفلسفية، وأن أبا العلاء المعري خرج بالشعر عن غنائيته المعهودة إلى نوع من التساؤل الفلسفي كان يدور حول مسائل تتعلق بالخلود والفناء والفساد. وكذلك فعل ايليا أبو ماضي عندما حاول تطعيم الشعر بالفلسفة فجاءت «لا أدريته» تطرح أموراً فلسفية استعصت على الفكر الفلسفي

ولا زالت:

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت
كيف جئت؟ كيف ابصرت طريقي
لست أدري.

وفي اوروبا الحديثة فإن عصر التنوير فرض نفسه على الاتجاهات الأدبية والفنية حيث فاحت منها رائحة الفلسفة. لقد عمل فولتير على تحويل مشاهد مسرحيته إلى منابر يوزع من خلالها الحقائق النفسية كمسرحيةoedipe و Merope وملحمة La Henricade أما ديدارو Diderot ١٧٨٤ فقد امتلأت الأنواع الأدبية التي أبدعها بامهات المسائل الفلسفية مثال le rêve d'almbert, La lettre sur les aveugles وكذلك قصة La religieuse, Jacques le fataliste [وأما André Chenier الفيلسوف الشاعر فقد أعد رسائل وقصائد أثار فيها كثيراً من المسائل الفلسفية وكذلك Alfred de Vigny الذي ردد في قصائده الشعرية ألواناً فلسفية.

هذا على صعيد الشعر والأدب، أما في الرسم، وأما في النحت والموسيقى، فقد اقتحم كثير من الفنانين الفلسفة فتركوا آثاراً قد تكون أحياناً نظاماً فلسفياً كاملاً. إن صورة بيكاسو الحائطية «غورنيكا» ١٩٣٧ التي ألهمته إياها الحرب الأهلية الاسبانية عام ١٩٣٧، هي اشارة تعكس فلسفة القوة التي كادت تحطم المدينة الحاضرة (رأس الثور يمثل وحشية الطيارين النازيين الفاشيست الذين كانوا يلقون بقنابلهم على المدينة دون شفقة أو رحمة، وكذلك الحصان والرأس إلخ). إن بعض الباحثين وجدوا في لوحة بيكاسو هذه وفي لوحته الثانية «مجزرة كوريا» احتجاجاً تنبؤياً ضد الحرب النووية التي من شأنها إذا ما اندلعت أن تزيل كل معالم الحضارة الإنسانية.

إنه من الطبيعي أن تتعرض الفلسفة للقضايا العقلية، وهي في تعرضها هذا تسوق الأدلة والبراهين، وترتب الأفكار ترتيباً منطقياً، فيه مقدمات ونتائج، فهذا شأنها أما أن تقتحم معاقل الفن، وتدخل عالم الاحاسيس والانفعالات

محللة شارحة، محاولة بذلك أن ترسي أسس الجمال الفني على ركائز من المنطق والبرهان والتعليل منشئة من وراء ذلك ما يسمى بعلم الجمال أو فلسفة الفن فأمر يثير النقاش وذلك:

١- أن الفلسفة تتناول قضايا الوجود الظاهر منها والباطن، كما تتصدى لمعرفة الحياة وقوانينها من خلال منهج معين، واستدلالات معينة، ومقاييس عقلية معينة، في حين أن مفهوم الفن يرتكز على الإحساس المباشر والمعاناة، من خلال اسلوب مغاير وطريقة مغايرة للطريقة التي تعتمدها الفلسفة.

٢- إن الفلسفة تجربة فكرية تعتمد القياس، وتلجأ للتأمل الموضوعي، في حين أن الفن وتذوقه تجربة شعورية تستند إلى الوجدان والعاطفة.

٣- إن الفلسفة تستخدم التجريد في صياغة المذاهب والافكار على خلاف الفن الذي يعتمد الصور المجسدة في حيويتها.

٤- إن الفلسفة تتعامل مع الحياة والوجود والعدم، بينما يتعامل الفن مع الوجود النابض بالحياة.

٥- أن منطق الفلسفة هو منطق معقول يرتكز على الدليل والقياس والبرهان، في حين أن منطق الفن منطق خاص، يخضع للاحاسيس والمشاعر والانفعالات والميول الذاتية، مهما كانت جديتنا في اللجوء إلى مقاييس نكشف بها عن قيم الجمال.

على الرغم من كل ما تقدم فقد تصدت الفلسفة للفنون وآثار الفنانين حتى عصرنا الحاضر حيث سيطر العلم، فتحول النقد الجمالي للفنون من الطابع الفلسفي إلى الطابع العلمي المتمثل في الاتجاهات البيولوجية في العصر الحديث، حيث يرى علماء البيولوجيا أن اللون الفني هو كالكائن العضوي ينمو ويتطور ثم يضمحل أو يتحول إلى لون آخر؛ وإن كانت آراء علماء البيولوجيا قد انتقدت من الكثيرين وخاصة من René Wellek الذي يؤكد أن التطور البيولوجي للكائن الفرد، ليس فيه مثل هذا التماثل الفني.

والحقيقة أنه سواء سيطرت الفلسفة على الفكر البشري، أو كانت العلوم الطبيعية أو البيولوجية أو النفسية هي المسيطرة، فإن النقد الفني وعلم الجمال

يتأثران بتيارات الفلسفة أكثر من أي شيء آخر.

هل حققت الفلسفة كل ما تريد من خلال تصديها للمسائل الفنية، ومن خلال صياغتها مباديء ومقاييس لعلم الجمال؟؟

إن إقامة قواعد علم الجمال على أسس فلسفية لعلى جانب كبير من الأهمية، لأن من شأن ذلك أن يوسع آفاق النظر إلى الفن. ولكن ذهاب الفلسفة بعيداً هو خطر غير مأمون الجانب، غير مضمون النتائج، وذلك للاعتبارات التالية.

أولاً : إن افلاطون حين نظر إلى الفن نظرة فلسفية خالصة فقد انتهى إلى رفض الفنون قاطبة مبعداً اكثر الفنانين عن جمهوريته، لأن اعمالهم في نظره هي ظلال الحقائق، وليست الحقائق بذاتها. وكذلك ارسطو عندما اعتمد الفلسفة مقياساً للفنون، فقد أساء إلى الفن وأضر بجوهره من خلال اخراجه الشعر الوجداني - الغنائي من نطاق الشعر، وعدم اعتباره شيئاً ابداً بين نوعي الشعر القصصي الملحمي، والشعر التمثيلي المسرحي، مع العلم أن الشعر الغنائي هو الأصل.

خلاصة: عندما تسعى الفلسفة إلى تناول المسائل الفنية تناولاً جافاً، وتعمل على اخضاعها لروحها وطرقها وماديتها إخضاعاً تاماً، فإنها لا تسلم من سوء النتائج، كما أن الفن لا يلبث أن ينفر منها. ولكن الثابت والأكيد أن للبحث الفلسفي قيمة كبيرة، لا من حيث هو تحليل فكري فحسب، بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية، ويوسع فهمنا لها، ويفتح أمام الناقد والمتذوق آفاقاً جديدة يطل منها على ميدان الفن. حتى أن علم الجمال بالذات لم يكن ليبصر النور، ويمتلك مبرر وجوده لولا الفلسفة. ولقد كان بول فاليري يقول: ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف» أنه يشكل مع علمي الأخلاق والمنطق ثلاثية العلوم الناموسية التي كان يتكلم عنها «وندت Wundt» إحدى مجموعات القواعد التي تفرض نفسها على حياة الفكر.

٢ ـ الفن والعلم والحقيقة

الفن شكل مستقل للنشاط الإنساني، متميز بوضوح عن العمل والعلم والدين، ولكن هذا لا يعني أن الفن معزول عن بقية أشكال الحياة الاجتماعية ومستقل بشكل مطلق. إن تأكيد الفن كشكل متميز للوعي الاجتماعي والنشاط الاجتماعي يجب أن لا يؤدي إلى قطع ارتباطاته الوثيقة والمتنوعة مع الاشكال الأخرى للوعي الاجتماعي. إن الفن اكتسب على مدى التاريخ استقلاليته عن المجالات الأخرى للنشاط البشري، ولكنه لم ينغلق ضمن حدود ضيقة، بل مد الجسور مع العلوم الأخرى، محاولاً ايجاد إمكانات مختلفة من أجل التجانس معها. من هنا تبدأ الجولة ويبدأ مشوار الفن مع غيره من العلوم. على أننا مهما أكدنا على ضرورة أن يقول الفن شيئاً، وأن يصف حقيقة ما، فإن هذه الحقيقة هي من نوع آخر هي غير الحقيقة التي تصف العبارات الواقعية المباشرة عن العالم وذلك:

١- لأن طبيعة العلم هي غير طبيعة الفن، وأن هناك اختلافاً بيناً بين الطبيعتين.

٢- لأن العلم يجمع الحقائق وينظمها بغية تفسيرها.

٣- لأن العلم ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن القوانين العامة (التجريد)

إن الفروق واضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية، «فالفنان يشبه العالم» ومع ذلك فإن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان، والطريقة التي يعبر بها عنها، تختلف من نواح هامة عن العلم.

ومن الفروقات أيضاً:

- الكلام الفني مشحون بالانفعال، بينما الدراسة العلمية ليست كذلك.

- العمل الفني يكشف عن فردية الفنان في حين أن النظرية العلمية تتعمد أن لا تكون شخصية.

- العلم يصدر تأكيداً في حين أن الفن يعبر عن ذلك بمعالجته لموضوع فردي معين وعيني.

- الفن تقويمي مثلما هو واقعي، أي هو يهتم بدلالة موضوعه بالنسبة إلى اهداف البشر ومثلهم العليا في الحياة، فهو يصدر حكماً معيارياً أما العلم فإنه في تناوله القيم البشرية بالبحث، فإنه يبحثها بوصفها وقائع موضوعية فحسب.

وهكذا يمكن أن نستنتج أنه إذا كان هناك ثمة حقيقة فنية، فهي ليست قضية تصاغ في قضية، ولا تختبر تجريبياً. ولكن ينبغي أن تكون هناك حقيقة. هذه الحقيقة التي تكلم عنها «جوزف كونراد» في المقدمة التي وضعها لروايته «زنجي الفارسيوس» «الفنان شأنه شأن المفكر والعالم، ينشد الحقيقة» ومنذ القدم هناك اصرار على ضرورة أن يتناول الفن جانباً من جوانب الحياة ليكشف عن جوهر حقيقته، واقرار بالقيمة المعرفية التي توفرها الأعمال الفنية للإنسان، ولعلنا جميعاً نعترف بما ساهمت به الفنون من زيادة معرفتنا للطبيعة البشرية، فإن اعمال موليير ودستوفسكي وتوماس مان وبتهوفن وباخ وغيرهم قد ساعدت في تعميق رؤيتنا للحياة.

إن نشدان الحقيقة في الفن أمر هام وضروري لأن عملية الفصل بين الفن والحياة تؤدي إلى افراغ الفن من محتواه، وإلى حصره في نطاق خيالي بحت فيغدو مجرد امتاع للحواس واثارة للانفعالات «وفي القرن التاسع عشر عندما هوجم الأدب نتيجة لنهضة العلم، على اساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار طفولة المجتمع المتحضر تصدى شيلي وماثيو ارنولد وغيرهما، لبيان ما يكشفه الشعر من حقيقة ومعرفة[1]» كما أن ارسطو دافع عن أهمية الفن بتأكيده

(١) النقد الفني مرجع مذكور سابقاً ص ٤٥٧.

على أنه يعبر عما هو كلي وشامل.

إننا نرى أن الفن يمكن أن يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل إليها «كل منهما يصل إلى ما لا يصل إليه الآخر» فالفنان في محاولته كشف الواقع بطريقته الخاصة، لا يختلف عن المفكر والفيلسوف وعالم الأخلاق، والحقيقة إن من لا يعترف بهذه السمة الضرورية في الفن فهو يسلب الفن قدراً كبيراً من دلالته الإنسانية وينزع عنه طابعه التاريخي.

مما تقدم نفهم أن الحقيقة معطى ضروري في العمل الفني. فكيف نتعامل مع هذه الحقيقة وهل نعتبرها شرطاً للقيمة الفنية يستحيل الاستغناء عنه؟؟ - إن الحقيقة لا يمكن أن تكون شرطاً للقيمة الفنية، كما أنها لا تستطيع أن تضمن جودة العمل، فهي عنصر واحد ضمن عناصر متعددة يتألف منها العمل. لذلك فإن الانتباه ضروري والحيطة مطلوبة حيال الاراء المتحيزة إلى الحقيقة الفنية أو إلى أي عنصر واحد من عناصر العمل الفني في اضفاء القيمة الفنية.

ونحن ازاء مسألة الحقيقة الفنية نجد أنفسنا امام خيارين يسيران في اتجاهين متضاربين: فإما أن نقبل الخيار الذي يركز على أن الفن يجب أن يكون مرتبطاً بما يحدث بالفعل في الحياة، ونرفض الخيار الثاني الذي يركز على الاستقلال الذاتي للفن. في الواقع أن التردد يمكن أن يفرض نفسه، ولكن تجاوزه يفرض نفسه إذا حسمنا الأمر لصالح الاستقلال الذاتي النسبي والجمالي للعمل، لأن تجاهل الاستقلالية الفنية، والتمسك بالعمل الفني من خلال ما يؤدي إليه من حقائق سوف يرد الفن إلى العلم والتاريخ، وعندئذ تصبح الحقيقة هي المعيار الحاسم للقيمة الفنية، ويغيب ما هو مميز وثمين في العمل، فالحقيقة في أحسن الحالات ليست شرطاً للقيمة الفنية، ولا تستطيع بالتالي أن تضمن جودة العمل.

بيد أن الميل إلى اعتبار الفن عالماً له استقلال ذاتي يجب ألا يشترط انفصاله عن الحياة، وافتعال هوة بينه وبين الواقع، لأن الواقع هو معيار وجود

كل ما يوجد. معيار وجود هذه الظاهرة أو تلك، هذه القضية أو تلك، هذا النشاط أو ذاك. وإذن فإن عملية البتر المتعمدة بين الفن والحياة من شأنها أن تجعل العملية الفنية شيئاً خارقاً يحدث في الفراغ، أو معجزة تحدث خارج حدود الزمان والمكان، وبعيداً بعيداً عن واقع البشر في معاناتهم وصراعهم وتوقهم الدائم إلى ما هو أفضل. إن الذهاب بعيداً في القول باستقلال الفن وانفصاله التام عن الحياة أمر يدحضه الواقع ويكذبه التاريخ فليس هناك ثمة ظاهرة قائمة بذاتها، لها وجودها الخاص بها واكتفاؤها الخاص بها لا تتأثر بغيرها من الظواهر، فالاستقلال النسبي شيء والاستقلال الخالص شيء آخر لا يمكن أن يكون له وجود على الإطلاق. ولعل الأمثلة والشواهد كثيرة في هذا المجال يمكن أن نشير إلى بعضها على صيغة تساؤلات معينة إن بالنسبة للفن وإن بالنسبة إلى غيره من الظواهر الاجتماعية والفكرية. لماذا ظهرت النزعة الرومنطيقية في القرن التاسع عشر ولم تظهر في القرن الرابع عشر أو القرن الثالث عشر أو قبل هذا التاريخ؟؟ ألا يرتبط ظهورها بوقائع الحياة والتغيرات التي طرأت على صعيد الواقع؟ ألم تلعب ظواهر الحياة وظروفها دوراً في ولادتها؟؟ لماذا فقد الفن الكلاسيكي الكثير من انتشاره وتأثيره لصالح النزعات الفنية الجديدة؟؟ لماذا تظهر افكار معينة في اوقات معينة ولا تظهر في اوقات أخرى؟؟ أن محاولة سلخ الفن عن عمقه وعن أرضه تنبت زرعاً لا صلة له بالحياة والإنسان. وافتعال الحواجز بين الفن والحياة يخشى أن يؤدي إلى فن عبثي تطغى فيه القوالب والاشكال على دلالته الإنسانية التي ينبغي أن يكون لها حضورها في العمل الفني اللهم ألا تكون هذه الدلالة شرطاً لقيمة العمل الفنية وضماناً لجودته. إن الدلالة الإنسانية أو الحقيقة الفنية هي عنصر من عناصر متعددة تدخل في نطاق العمل الفني. شرط أن لا يكون هذا الدخول نوعاً من الاقتحام الذي يقلل من قيمة العمل الفني، وإنما دخولاً يعمل مع بقية العناصر الأخرى على ابراز القيمة الجمالية.

وعلى هذا الأساس فإن انكار الترابط بين الفن والحياة، أو بين الفن وغيره من العلوم والنشاطات الإنسانية من زاوية الدفاع عن الاستقلال الذاتي

للفن موقف قاسٍ لا يستند إلى الواقع. والدليل على ذلك أن النقاد والفلاسفة حتى عصر الكلاسيكية الجديدة ظلوا يؤكدون على ضرورة الربط بين الفن والحياة الواقعية (من خلال نظرية المحاكاة البسيطة أو محاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى) إلى أن كان القرن التاسع عشر الذي شهد ظهور النظريات الفنية الحديثة التي تدافع عن الاستقلال الذاتي للفن؛ وتثبت قدرته على الوقوف على قدميه دون أن يكون اجتراراً للحياة أو اقتباساً منها.

فهل يكون تغير موقف الفلاسفة والمفكرين على هذا النحو مجرد تحول ذاتي للفكر تمكن فيه من تصحيح خطأ سابق ظل يقع فيه لمدة الف عام واستدركه في القرن التاسع عشر؟؟ الواقع أن تصوير القضية على هذا النحو ينطوي على قدر كبير من السذاجة. والأصح أن نعلل هذا التحول بما حدث من تطورات على صعيد الفن، وبما استجد من ظروف ومعطيات اتاحت لهذه النظريات فرصة الظهور.

هذا وقد جرت محاولات كثيرة من قبل العلماء لإخضاع الفن لسلطان العلم، وأول محاولة جرت من هذا القبيل كانت تلك التي بدأ بها فيثاغورس واصحابه حين اعتبروا أن الارقام هي التي تحدد جوهر الأشياء، وأن معرفة العالم تحتم معرفة الارقام المسيرة له. لقد اعتبر فيثاغورس أن هارمونية الارقام هي القانون الموضوعي الذي يؤثر في جميع مظاهر الحياة وبالتالي في الفن. وعلى هذا المنوال سار بعض الفنانين في العصر الحاضر امثال غروسر الذي تناول فكرة الرياضيات في الفنون فاظهر كيف تطورت، لتؤثر في الموسيقى، وبالتالي في الفن التشكيلي وكيف ظهرت نتائجها في اعمال الفنانين. ومنذ زمن بعيد كان الفلاسفة يفترضون أن وراء كل جمال حقيقي علاقة حسابية.

لدى البيزنطيين: لقد شاع الفكر الحسابي في الفنون عند البيزنطيين فكانوا يستعملون في التصوير الخيط والمسطرة والبوصلة بطريقة أعطت هذه الأعمال اتزانها وجمالها.

في العصور الوسطى: إن لغة الارقام الحسابية قد تحولت في القرون

الوسطى إلى معان ورموز تتصل بالمعتقدات الدينية فالرقم واحد (١) يشير إلى معنى الله، والرقم اثنان (٢) يشير إلى معنى الله والإنسان، وكانوا يستعملون الرقم ثلاثة (٣) للدلالة على معنى التثليث أما الرقم اربعة (٤) فكان يشير إلى المبشرين.

في العصر الحديث استمر نهج الترقيم الحسابي في الفن حتى اوجدت العلاقات الحسابية بين الاشكال فكرة «القطاع الذهبي» وتوزيع الأشكال الأساسية والتكعيبية: كالمربع والاعداد والهرمية بحيث يتمكن المصور إذا اتبع ذلك أن يحقق انتاجاً جمالياً مضموناً.

نظرية فخنر: تولى فخنر الكشف عن القطاع الذهبي عندما تساءل لماذا تبدو لنا ابعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملاءمة لنا، واستحساناً عندنا، من نافذة أخرى ليست لها نفس الابعاد بعد اقصاء سائر العناصر الأخرى المصاحبة من ألوان وزجاج الخ. إن فخنر يسمي النسبة بين الطول والعرض في هذه النافذة، بالقطاع الذهبي» إلا أن الانتقادات التي سيقت ضد منهج فخنر كانت على جانب كبير من الموضوعية ذلك لأن اختيار الموضوعات الجمالية من بين الأشكال الهندسية المحضة يجعل من علم الجمال علماً تحليلياً يعمل على تفتيت العمل الفني إلى اجزاء ويلجأ إلى اعطاء حكم على كل جزء على حدة. إن اختبار الموضوعات الجمالية على هذا الأساس لا يخدم عملية التقدير الجمالي الذي يجب أن تشمل كل الجوانب والاجزاء فالعمل الفني يتألف من مجموعة اجزاء، ولا يكتمل العمل إلا إذا اجتمعت العناصر والاجزاء كاملة. فالعمل الفني الرائع هو ذلك العمل الذي يؤخذ من خلال عناصره كلها دون أن نجتزيء منه جزءاً واحداً.

تصويب: أن تطبيق هذا الاتجاه التجريبي على الجمال لا يعطي إلا نتائج هشة في اختيار الأعمال الفنية الجميلة على اساس أن المقاييس المادية على أهميتها تقصر في اختيار الاجمل ولا يمكن أن نكتفي بمقاييس الطول والعرض والصدر والاطراف والعنق وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة

والوزن الخ - وكلها مقاييس لا يمكن التقليل من أهميتها - غير أنها لا تكفي لاصدار الحكم النهائي على الأعمال الفنية والموضوعات الجمالية إلا إذا توفرت إلى جانب هذه المقاييس المادية العناصر النفسية وغيرها من العناصر التي يكتمل بها الإنسان. فإذا لم تتوفر جملة من العناصر الأخرى عجزت المباديء والمقاييس عن اختيار الأجمل والأكمل، لأن الشخص إذا ما اختير على اساس مثل هذه المقاييس المادية وحدها أصبح شخصاً بمثابة تمثال جامد خال من كل حركة وحياة.

بيد أنه لا يخفى أن الاتجاه العلمي الرياضي في الفن قدم اسهاماً كبيراً في اغناء الفن، وساعد الموسيقيين والفنانين على الاستفادة عملياً من الموضوعات الحسابية.

٣ ـ الفن وعلم النفس

إن علم النفس هو أقرب العلوم الإنسانية للأعمال الفنية، وقد حاول أصحابه أن يستخدموه في نطاق الفن، ذاهبين في ذلك إلى أن المادة التي يعالجها علم النفس هي عينها التي يتناولها الفن وهي التعبير عن المشاعر والانفعالات، وترجمة العواطف، ومعالجة ما في العقل الواعي واللاواعي من صور.

لكن الخطأ الذي وقع فيه علماء النفس أو بعضهم هو أنهم نظروا إلى الابداع الفني نظرة علم النفس فسخروا قواعد علمهم البحتة لبحث مسائل الفن وقضايا علم الجمال. والحقيقة أنه لا بد من أخذ النتائج التي توصل إليها علماء النفس حيال المسائل الفنية بشيء من الحذر وذلك:

١- لأن العالم الطبيعي يمكنه أن يخضع المادة اخضاعاً تاماً للتجربة. فالعالم البيولوجي يصل في ابحاثه إلى قواعد شبه نهائية.

أما المادة التي يتناولها عالم النفس فتقوم على المشاعر والاحاسيس والانفعالات وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يسيطر على مادة تجربته كما يسيطر عليها العالم الطبيعي أو العالم البيولوجي، إن الحكم الحاسم، والتعميم الشامل صعب في مجال علم النفس إن لم يكن عرضة للخطأ.

٢- إن العمل الفني لا يستهدف اعطاءنا حقائق علمية، ولا قضايا فلسفية، وإن كان يستهدف تحقيق اغراض ومقاصد تخرج عن نطاق الشعور كالبحث على الفضيلة والمواطنية الصحيحة.

٣- يتناول العمل الفني مسائل علمية جافة فيحولها الفنان من طلائها الجاف المنطقي والعلمي إلى شفافية الروح الفنية الخالصة. إن تحطم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها العالم في معمله وصفاً علمياً دقيقاً بعيداً عن الفن وروحه. لكن الفنان يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد أو موت تاريخ انسانية بكاملها.

والواقع أنه مهما كانت نقاط الاختلاف بين الفن وعلم النفس فإن نقاط التقارب موجودة بينهما، والتقاطع بين الاثنين يحدث اكثر من مرة على الطريق الطويل. وإن لعلم النفس فضلاً على الفن كبيراً سيظهر جلياً من خلال معالجتنا لهذا الموضوع.

لقد كان الاغريق يعتقدون أن الإبداع الفني وليد الإلهام الذي يهبط على الفنان من عالم آخر، عالم مثالي تقيم فيه الآلهة. كذلك فإن بعض نقاد الفن عند العرب كانوا يعتقدون أن للشعراء شياطين تقيم في وادي عبقر أو وادي الجن، تمدهم هذه الشياطين بجميل الصور وابدعها. واليوم وبفضل تطور المعارف والعلوم وخاصة علم النفس فإن الفن لم يعد يرتدي طابعاً خفياً غامضاً رغم تمسكه ببعض مظاهر السحر الاسطوري، بل أصبح كامناً في الإنسان نفسه وفي اعماقه بالذات.

مدرسة التحليل النفسي: يذهب فرويد واصحابه في مدرسة التحليل النفسي إلى أن الفنان يسعى عن طريق أعماله الفنية إلى ايجاد منافذ ينفس بها عن رغباته المكبوتة التي لم يقدر لها أن تشبع. إن انصار فرويد يعتبرون العمل الفني بمثابة وثيقة يمكن أن يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان أو يربطون بين العمل الفني والتكوين النفسي.

مما لا شك فيه أن علم النفس الحديث وتحديداً مدرسة التحليل النفسي ازالا الطابع الغيبي الخرافي عن الإبداع الفني، وأرسيا قواعد الابداع على أسس علمية ليست فوق طبيعة البشر، أو في أعالي قمم الجبال، وإنما في الاسفل والاعمق من باطن النفس البشرية. فأصبح ينظر إلى العمل الفني من خلال

مدرسة التحليل النفسي كتفريغ لطاقة مكبوتة، فكما أن للاجسام المريضة عقاقير تطبب بها أمراضها كذلك فإن للنفوس المريضة أدوية تعالج بها هذه الآلام.

إن اتباع مدرسة التحليل النفسي يؤيدون ذلك بالامثلة الكثيرة المستقاة من الفنانين أنفسهم. فالبنسبة ليونارد دافنشي، وجد فرويد أن ظروف الحياة التي عاشها هذا الفنان كانت دقيقة التركيب، غريبة الأطوار، جعلته يرتبط بأمه ارتباطاً كبيراً دون أن يلجأ إلى اقامة علاقات عاطفية مع الجنس الآخر، مما أوجد لديه انحرافات جنسية شاذة ظهرت هذه الاتجاهات في لوحتيه. الموناليزا ويوحنا المعمدان، حيث اختلطت فيهما الأنوثة بالذكورة، فكان الفن عند دافنشي قائماً على الإعلاء والتسامي بالغريزة الجنسية، وتحويلها عن الاشباع الحقيقي إلى اساليب من المثالية والرمزية في التعبير.

والحقيقة أن انتقادات شديدة وجهت إلى فرويد وخاصة إلى دراسته التي يعترف فيها بوجود خاصيتين مميزتين لدى دافنشي هما نزعته الأكيدة إلى كبت غرائزه، وقدرته الفائقة على التسامي بغرائزه البدائية. لقد وصفت دراسة فرويد هذه بأنها روائية أدبية وليست عملاً علمياً. فقد وجه «باريل» انتقاداً لاذعاً لفرويد وخلاصة انتقاداته تتلخص في أن الدراسة التي قام بها على دافنشي هي أقرب ما تكون إلى الأعمال الروائية التي شجعه خياله الخصب على نسج خطوطها فقد اهتم فرويد بمظاهر النقص في بعض اعمال دافنشي، ولم يهتم بمظاهر الاكتمال الواضحة، والمعلومات التي قدمها فرويد تغطي القليل من الكثير الخاص بشكل ومحتوى اعمال دافنشي الفنية.

وبالنسبة لغوته فإن أنصار التحليل النفسي يرون أن غوته وجد بعد كتابه «الام فرنر» أنه قدم اعترافات اراحت أعصابه، وهدأت نفسه من ألم فشل حب ظل يسيطر عليه زمناً فشعر لأول مرة أنه يعيش طليقاً من عبودية حبه لشارلوت بوف الذي كاد أن يقوده إلى انتحار بائس من الحياة، بعد أن خطبت شارلوت لرجل آخر، وفي ثلاثة أسابيع كتب القصة واحس على أثرها كأنه قدم اعترافات غرامه القاتل. إن لتحليل شخصية الفنان أهمية كبرى، ليس من ناحية الطب

النفسي فحسب، وإنما من ناحية التمكن من فهم آثاره الفنية. إن الاستمتاع بالأثر الفني لا يمكن أن يتم إلا إذا فهمنا حقيقة شخصية الفنان.

ولكن الواقع أنه مهما يكن من أهمية مدرسة التحليل النفسي في تسليطها الضوء على ذاتية الفنان فإن هذه الذاتية هي وليدة الوراثة من جهة، ووليدة الوسيط الاجتماعي والاقتصادي من جهة ثانية. لقد أوضح شارل بودوان نظرية فرويد على الشكل التالي: إن الخلق الفني صورة رائعة لذلك الانفجار اللاشعوري حول الرغبات المكبوتة التي لم يتمكن الرقيب النفسي من اخضاعها. فالميول الجنسية والرغبات المنحرفة تفرض على الإنسان أحد أمرين: إما الصراع مع العالم الاجتماعي، وأما الاعلاء والتسامي الذي يأخذ صورة الابداع إذا ما توفر استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع.

صحيح أن عبقرية الفنان ترتبط بحوادث حياته الخاصة، وتضيء نواحي كثيرة من عمله وابداعه. إلا أنه لا ينبغي المبالغة في ذلك. فإن ولادة العمل الفني لا يفسر في ضوء مدرسة التحليل النفسي بشكل حاسم. وقد اعترف فرويد نفسه بهذا فقال: إن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال وبالتالي لا يمكن الادعاء بإمكانية شرح عبقرية الفنانين شرحاً كاملاً من خلال إخضاع آثارهم وشخصياتهم للتحليل النفسي، ذلك لأنه على الرغم من أهمية مدرسة التحليل النفسي ومساهمتها في تسليط الضوء كما ذكرنا على نواح متعددة من العمل الفني، لكنها تبقى نظرية في علم النفس وليست نظرية جمالية، فهي تعالج عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية، وليست قادرة على معالجة قضايا الشكل والوسط المادي والاسلوب والتكنيك الفني. إن نظرية التحليل النفسي عندما تبحث في الفكرة أو الموضوع الفني فإن بحثها هذا لا يعدو أن يكون مجرد جزء من العمل وبالتالي فإنها لا تستطيع أن تصدر حكماً شاملاً عن القيمة الجمالية رغم اسهامها الواضح في تفسير الأعمال الفنية والرمزية، ورغم اظهارها ثراء المضامين الرمزية في اعمال كثيرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الأفكار التي تبنى على أساس التحليل النفسي شأنها شأن أي افكار أخرى فمهما اعتمد على القوى النفسية اللاشعورية وتحليلها في فهم العمل الفني، فإن ذلك ينبغي ألا يؤدي إلى تجاهل المزايا الجمالية للعمل. إن اقتصار ادراك العمل من هذه الزاوية فقط من شأنه أن يقود إلى تفسير العمل من خلال معطى قليل فيه إهمال المعطيات الأخرى التي لها أهميتها الواضحة في العمل الفني وقيمته.

٤ ـ المناحي السيكولوجية الأخرى في دراسة الإبداع الفني: إن التفسيرات التحليلية النفسية ليست هي التفسيرات الوحيدة فهناك نظريات أخرى حاولت تفسير الإبداع بشكل أو بآخر. صحيح أنها لم تتعرض للابداع الفني في حالات كثيرة، لكن المعرفة بهذه النظريات هي معرفة ضرورية لفهم العمل الإبداعي بشكل عام.

المنحى الدافعي والمذهب الإنساني: يؤكد أصحاب هذا المنحى عموماً على الدوافع الابداعية ودورها في النشاط الابداعي، لكنهم بشكل خاص يوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام والنشاط الإبداعي بوجه خاص. يجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج الفينومينولوجي وفي افكار كير كجورد وشوبنهور ونيتشه وياسبرز وهايدجر وهوسرل وسارتر وقبل ذلك لدى سقراط والقديس اوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا على توق الإنسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق. لقد رأى ياسبرز المعنى التاريخي للفلسفة الوجودية في أنها كفاح دائم لايقاظ امكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد، في محاولة انجراف كبير يحدثه مجتمع يحاول صياغة الإنسان في شكل معياري مقنن والإنسان وفقاً لكير كجورد لن يكون ابداً كائناً مجهزاً من قبل، فالإنسان سيظل في جوهره هو ما يفعله لنفسه وبنفسه وليس شيئاً آخر. والإنسان يكون نفسه من خلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسمة، واكثر من ذلك لديه امكانية الاختيار بين ما هو حقيقي وما هو زائف من اشكال الوجود، ومن أجل أن يمر الإنسان من الوجود الزائف إلى الوجود الحقيقي، فإن عليه أن

يعاني محنة اليأس والقلق الوجوي أي قلق الإنسان في مواجهة قيود وجوده، أو وجوده المحدود بكل ما يشتمل عليه من موت وخواء.

إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظور الدافعي للابداع يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها.

صحيح أن هناك تياراً قوياً دافعاً وموجهاً نحو الجديد والمبتكر والفريد، ودونه أي دون هذا الدافع الابداعي الموجه لتحقيق الذات يكون الابداع امراً في منتهى الصعوبة إن لم يكن مستحيلًا. لكننا يجب أن نكون على وعي بأن الدافعية الابداعية وحدها أيضاً لن تكون كافية لإكتمال العمل الابداعي. قد تكفي للوصول إلى مشارف الابداع، لكن اختراق اعماق الابداع يحتاج إلى عمليات أخرى معقدة ومتنوعة.

المنحى الترابطي: يذهب أندريه بريتون إلى أن جزءاً هاماً من الأصالة يتمثل في القدرة على اطلاق الأفكار من الوقائع المتمايزة المتجاورة. إن القول بارجاع الابداع إلى عملية تكوين تداعيات أو ترابطات من الخبرة السابقة وتحويلها إلى تكوينات وتركيبات جديدة وجد صدى له عند بعض الباحثين الذين اقترحوا استخدام مباديء النظرية الترابطية في تفسير السلوك الابداعي. فواطسون يعرف التفكير الابداعي بأنه تفكير غير معتاد، يحدث عندما يندمج المرء في حل مشكلة معينة جديد ة، ويكون هناك في البداية عدد من محاولات التعلم، وفيه يصل المرء إلى خلق تكوينات جديدة كالقصيدة واللوحة الفنية، أو الفرض العلمي. وكذلك فإن «هب» ينظر إلى الابداع على أنه ليس الظهور المفاجيء لعملية كلية جديدة، لأن الاستبصار الجديد يتكون من اعادة تركيب مجموعات ردود فعل وسيطة سبق تكوينها، والحلول الابداعية للمشكلات هي روابط بين عمليات حسية وأخرى مركزية سابقة عليها.

المنحى المعرفي: تهتم النظريات المعرفية بالطرق المختلفة التي يدرك بها الأفراد الأشياء والوقائع، وهذا يتعلق بما يسمى بالأساليب المعرفية،

والأساليب المعرفية هي الطرق التي يلجأ إليها الأفراد في تحصيلهم للمعلومات من البيئة. فالفرد يواجه الواقع والبيئة بالعمل والنشاط، فهو ليس مجرد مستقبل سلبي لما تقدمه له البيئة، والناس يمتلكون طرائق مختلفة في التعامل مع العالم الخارجي، فهم يستقبلون المعلومات بطرق معينة، ويفسرونها بطرق خاصة.

يؤكد أصحاب المنحى المعرفي على أهمية دقة الإدراك، وغنى الاثارة البيئية وكمية المعلومات الواردة والمختزنة والقدرة على التحكم الارادي وعلاقة ذلك كله بالابداع.

تفسير يونج: ميز يونج بين نوعين من اللاشعور. اللاشعور الفردي الذي يضم مكتسبات الفرد خلال فترة الحياة. ثم اللاشعور الجمعي الذي لا يبدأ اثناء حياة الفرد بل يتعداه إلى أبعد من ذلك بكثير بحيث يطال كل تراث الجنس البشري. وقد اعتبر يونج اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته، وقد ذهب إلى أن «سبب الابداع الفني الممتاز هو تقليل اللاشعور الجمعي في فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد[١]». يقول يونج «إن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز، وقد اعتبر أن الرموز والأحلام مادة غنية لدراسة الفن الإنساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الانماط الأولية للاشعور الجمعي في ابلغ صورها[٢]».

لقد اضاف يونج إلى اللاوعي الفردي عند فرويد اللاوعي الجمعي ومادته الرموز الأصلية والأولية الموروثة عبر آلاف السنين والتي حاول من خلالها أن يقيم نسقاً سيكولوجياً موازياً للنسق الذي أقامه داروين في مجال البيولوجيا.

إن ما يلفت النظر هو موقف يونج فيما يتعلق بالجانب الابداعي للحياة؛ ذلك الجانب الذي يتجسد في الفن بعالم النفس الذي يرى أن الابداع ينفر دائماً

(١) عالم المعرفة العلمية الابداعية في فن التصوير شاكر عبد الحميد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧ ص ٣٨.
(٢) عالم المعرفة العلمية الابداعية في فن التصوير شاكر عبد الحميد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧ ص ٣٨ - ٣٩.

من محاولة الإنسان لفهمه. إن فهمه يمكن فقط من خلال تجلياته أو مظاهره، كذلك فإن الشعور به يكون بطريقة مبهمة أو غامضة. إن عملية الوصول الكلي إلى فهم النشاط الإبداعي غير ممكنة.

إن يونج مثل فرويد يصل في النهاية إلى ما سبق أن وصل إليه فرويد من الشعور بالعجز أمام مشكلة الابداع الفني فلم يحاول تفسيرها، رغم تأكيده الكبير على أهمية الجوانب الاجتماعية والمكونات الثقافية والحضارية التي أغفلها فرويد، ورغم اطلاعه الواسع ومعرفته العميقة بعالم الفن والأدب.

تفسير مدرسة الجشطلت: ينزع التفكير الأصيل لدى علماء الجشطلت إلى القيام بعمليات تنظيم واعادة تنظيم المجال الادراكي اكثر من كونه انعكاساً للخبرات السابقة. ويلعب الادراك هنا دوره الهام في تحديد شكل ومحتوى عمليات تنظيم واعادة تنظيم الادراك هذه. وقد وصف علماء الجشطلت التفكير الابداعي على أنه بناءٌ للموقف. إن الفكرة المحددة لما يجب انجازه أو تحقيقه بالإضافة إلى التوتر الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأيضاً الطاقة الضرورية لجهة التفكير والتي يثيرها هذا التوتر هي التي توحي بالاتجاه الذي تتقدم فيه عمليات اعادة البناء والتنظيم بمعنى أن الابداع يكون شبيهاً بلعب الاطفال اثناء بناء المكعبات إذا لم يراع هذا التصور.

لم يكن أرنهيم راضياً عن تفسيرات فرويد ويونج التحليلية للنشاط الفني. ولذلك فقد قال بأنه يتفق مع الشاعر الانكليزي ورد زورث حين قال: «لاتوجد قصيدة قيمة يمكن انتاجها إلا من خلال إنسان يمتلك حساسية عضوية غير عادية ويفكر طويلاً وبعمق[1]» لكن ارنهيم يرى أن ماذكره ورد زورث أيضاً لا يكفي إذ لا بد من وجود اتجاه رؤيوي وكشفي للشخص المبدع يتكون مما يمكن تسميته بالتفكير البصري. يقصد ارنهيم بهذه الاتجاه محاولة فهم العالم من خلال الرؤيا البصرية التي تكون الخطوه الأولى والأساسية نحو الرؤيا الفنية بما فيها من خيال وتفكير وعمليات ابداعية أخرى: «أن بيكاسو لم يصغ في

---

(١) عالم المعرفة العلمية الابداعية في فن التصوير شاكر عبد الحميد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧ ص ٥٠.

الجيرنيكا ما اعتقده حول العالم، لكنه حاول أن يفهم العالم من خلال ابداعه للجيرنيكا» باختصار إن الرؤيا الفنية تقع دائماً داخل العالم المرئي وليس خارجه».

لقد تعرضت هذه النظرية لكثير من الانتقادات، وكان اغلب الانتقادات موجهاً إلى المحاولات التي قدمها علماء الجشطلت لتحديد طبيعة الجشطلت الحقيقي، وعن علاقة الكل بالاجزاء والشكل بالارضية وغير ذلك من التصورات. لكن على كل حال فإنه من خلال نظرية الجشطلت يمكن أن نفهم الفنان بعمق اكبر؛ كما أن الدراسات الهامة لعملية الابداع كدراسة ارنهيم على جيرنيكا بيكاسو ودراسة فرتهيمر على ابداع انشتين وغير ذلك من الدراسات هي امور غاية في الأهمية لمن يتصدى لدراسة عملية الابداع بصفة عامة. لقد اكدت هذه النظرية منذ بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن. وكان هناك امتزاج واضح لديها بيني الرؤية العادية والرؤية الفنية، وبدلاً من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية أصبحت من خلال نظرية الجشطلت عملية ابداعية للتمكن من الواقع وفهم اسراره أي عملية جمالية خيالية ابتكارية تتسم بالفطنة.

---

(١) عالم المعرفة العلمية الابداعية في فن التصوير شاكر عبد الحميد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧ ص ٥١.

٥ ـ الفن والجنس والمرأة

يرى أصحاب مدرسة التحليل النفسي أن الغريزة سبب من أسباب الابداع الفني، وأن الفن اعلاء للشهوة الجنسية. يقول فرويد «يلوح لي أن فكرة الجميل تغرس جذورها في الآثار الجنسية، وأن الانفعال الجنسي يتفرع من تلك الادراكات الجنسية. يقول ميشيل ماتييه «إذا كان ثمة مفهوم للجمال فإنه ليس في الأصل سوى ما يثير جنسياً».

إن تأثير الجنس على الانتاج الفني أمر لم يعد فيه شك. فأفلاطون يقول «ما من إنسان يصبح شاعراً، إلا ويكون الحب قد مسه بيده» وقد امتدح نيتشه الغريزة الجنسية واضعاً الفنان امام خيارين: إما انجاب الأطفال، وأما تأليف الكتب.

إن تأثير المرأة على الإنسان عامة والفنان خاصة يجد أساسه من وجهة نظر التحليل النفسي في علاقة الطفل بامه. إن احشاء الأم هي المكان الدافيء الذي يوفر للطفل إمكانية النمو السليم، فالأم هي الوسادة الناعمة التي يسند إليها الطفل رأسه، والحنان الدائم الذي يغمره في كل حين. ولكن الرعاية التي يتلقاها الطفل تتعرض لانتكاسات كثيرة بمقدار حرمانه منها. فالتحليل النفسي يشير إلى انتكاسة أو ازمة الولادة ثم ازمة الفطام، فأزمة أو عقدة اوديب حيث التنافس بين الطفل وابيه على حب الأم الموزعة على الزوج والولد يكون سبباً في ولادة عاطفتين متناقضتين الكراهية والمحبة ازاء الوالد الغريم. تظهر هاتان العاطفتان في مرحلة المراهقة حيث يتعرض المراهق لهزات عنيفة تعثر نموه النفسي والانفعالي إذا لم يساعد في هذه المرحلة في إثبات وجوده وتأكيد ذاته.

إن المراهق الذي لا يتجاوز مرحلة المراهقة بشكل سوي، فإن سلوكه قد يرتد إلى مرحلة الطفولة التي قد تلازمه مدى الحياة.

إن التحليل النفسي يعزو فشل الراشد في إقامة علاقات سليمة بين الذات والآخر إلى التصدع الذي يصيب الشخصية من جراء احساسها بالدونية التي غالباً ما تترجم بمرض عصابي يجعل من صاحبها فريسة لأمراض عصابية تقتل فيه روح الكفاح، أو تولد عنده مشاعر عدوانية، أو تجعل منه إنساناً متفوقاً في حياته. بيد أن التفوق يكون على صعيد العمل دون أن يتعداه إلى التكيف الاجتماعي والجنسي.

إن أهمية الأم في حياة الطفل أمر لا يقبل الجدل، فالطفولة هي اخطر المراحل وأغناها في تعليل سلوك الراشد وتحليل مزاجه واثاره، وكل طفل يظل متعلقاً بموضوع حبه الأول أي صورة الأم، وهذا التعلق بالأم يلازمه مدى الحياة. وما اكثر الفنانين الذين تشبثوا بصورة الأم في تاريخ الفنون.

إن للمرأة حضورها الواضح في عمل الفنان وابداعه، فهي موضوع الحب الأول الذي يعرفه الإنسان، وذلك الحب الذي يبقى متفاعلاً معه في لا وعيه وفاعلاً يجعل كل انفصال عنها مفجعاً كالموت. قال جبران خليل جبران لبربارة يونغ «لقد كفنت حياتي ليس لأنها أمي، ولكن لأنها كانت اليفتي[١]».

كثيرون هم الشعراء والأدباء والنقاد الذين وجدوا في المرأة حافزاً من أهم حوافز الابداع الفني. يقول جبران خليل جبران: «أنا مدنيون بكل ما هو أنا إلى المرأة منذ كنت طفلاً حتى الساعة، والمرأة تفتح النوافذ في بصري والأبواب في روحي. ولولا المرأة الأم أو المرأة الشقيقة، والمرأة الصديقة، لبقيت هاجعاً مع هؤلاء النائمين الذين يشوشون سكينة العالم بغطيطهم» ويرى توفيق الحكيم: «أني إذ اتكلم عن الفن - لا يسعني إلا أن اعترف مرغماً أن المرأة هي روح الفن، ولو لم توجد المرأه على هذه الأرض فربما وجد العلم،

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر المطبعة النموذجية ص ٢٢٦.

لكن المحقق أنه ما كان يوجد الفن، ذلك أن الإلهام الفني هو نفسه قد خلق على صورة امرأة، وأن لكل لون من ألوان الفن عروساً هي التي تنثر ازهاره على الناس... ما من فنان على هذه الأرض أبدع شيئاً إلا في ظل امرأة».

من البين أن الحضارات لا تقوم بدون المرأة، ولا تنحط بدونها، وأن دورها في عملية الالهام الفني أمر لا يناقش، فكثيراً من الأعمال الفنية الخالدة نمت بسبب من حضور المرأة ذات الذوق والروح، فقد كان لعلية أخت هارون الرشيد ذوق في فنون الشعر أثر فيمن حولها من الشعراء والفنانين. إن انامل المرأة الرقيقة قد تكون قادرة في احيان كثيرة أن تخرج من قيثارة الشاعر اجمل الانغام.

إن تربية المرأة وتنمية احساسها بالجمال شيء في غاية الأهمية في عالمنا العربي، فإن اليوم الذي تولي فيه المرأة الازهار والألوان بعضاً من اهتمامها لهو اليوم الذي يتعمق فيه فننا وترقى حضارتنا.

على أنه من المبالغة اعتبار الجنس والمرأة مصدرين اساسيين للنشاط الفني، والحياة الجنسية سبباً لانتاج الأعمال الفنية، فمهما يكن دور الجنس فهو مؤقت وليس اساسياً. قد يكون الجنس معطى يلازم الابداع الفني، ولكنه معطى لا يفسر الابداع الفني، فالعمل الفني تلازمه مبررات نوعية كثيرة ومعقدة تمنعه من أن يكون عائداً إلى الحياة الجنسية. إن الجنس معطى قليل في العمل الفني، والقليل لا يكفي لتبرير الكثير.

كما أنه من المبالغة الكبيرة الركون إلى تفسير النظريات التحليلية النفسية واعتبارها المرجع الأكبر في فهم النشاط الفني. فالنظريات التحليلية النفسية قد اخطأت طريقها حين نظرت إلى الفنان نظرة سلبية واعتبرته شخصاً مليئاً بالاحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها، كما خانها التوفيق حينما اعتبرت اللاشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الابداع، ولم تهتم بالنظر إلى المبدع نظرة ايجابية باعتباره يحاول أن يقدم الجديد والأصيل ليس لنفسه فقط بل وللمجتمع الإنساني عامة.

٦ ـ الابداع الفني بين الشعور واللاشعور

في الواقع إن من ينتج الآثار الفنية لا ينتجها من خلال ذاته السطحية أو الأنا السطحية وحدها، وإنما العمل الفني هو مزيج من الأنا الشعورية واللاشعورية التي يتكون منها عالم الفنان النفسي. إن بريتون أحد الأطباء الذين مارسوا التحليل النفسي يؤكد أن هناك جزءاً مختبئاً في الإنسان ينطوي على قيمة كبرى من اعماله الفنية. فقد يدفع هذا الجزء المختفي صاحبه إلى سلوك غير طبيعي وشاذ وإن كان في اكثر مظاهره ينم عن عبقرية فريدة نادرة. إن الدراسات التي اجراها علماء النفس على كثير من الآثار الفنية دلت على أن عدداً لا يستهان به من الشعراء والنحاتين والرسامين كانوا أصحاب مشاعر غريبة واحاسيس شاذة يحركها شعور خاص بهم، وأن هؤلاء الفنانين كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء الأمراض النفسية والعقلية ومن المقيمين في مستشفياتها حتى أن البعض أقام فعلاً في هذه المستشفيات يعيش حياة مأسوية امثال: شوبان ونيتشه وبودلير. ومما عرف عن دستوفيسكي أنه كان مصاباً بالصرع، كما عرف أن الحال النفسية وصلت بفان غوخ بعد اسرافه بالتبغ والخمر والقهوة إلى درجة الغيبوبة الذهنية المعقدة. وكان غوستاف فلوبير وصل إلى حالة نفسية سيئة جداً، والرسام بلاك لطالما اعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ زمن بعيد.

ولكن هذه الأمثلة الشاذة عن بعض الفنانين العباقرة يجب ألا تقودنا إلى قناعة مفادها أن جميع الفنانين تكون حالتهم على هذا الشكل. لأنه إذا كان المثل الشائع يقول: بأن العبقري مصاب دائماً بحس من الجنون. . . فلا يصح

العكس بأن المجنون هو دائماً عبقري. فالعبقرية إذا كانت أحياناً مظهراً غير مألوف، فهي ليست ابداً حالة مرضية، لأن المرض إذ ما اصاب الفنان فإنه يشله ويقطع عليه طريق الابداع الفني. فجميع الفنانين الذين عاشوا حالات مرضية معينة لم يتمكنوا خلال فترة المرض من اتيان أي عمل فني وبودلير الشاعر، ونيتشه الفيلسوف، وشوبان الموسيقار ما إن دخلوا المستشفى حتى توقفت أعمالهم لفنية تماماً طيلة فترة معالجتهم.

إذن ليس صواباً الاعتقاد بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية لأن الواقع يؤكد أن اختفاء الموهبة طيلة فترة المرض العقلي هي اكثر شيوعاً من ظهورها في نفس الظروف. إنطلاقاً من هذا يمكننا أن نجزم أن الفنان العبقري المريض لا ينتج الروائع إلا في فترات الصحو والهدوء. إن كل الذين كانوا مصابين بنوع من الصرع المتقطع لم يتمكنوا من الابداع إلا في فترات الصحو الذهني التي كانت تتخلل الازمات النفسية الحادة التي كانوا يصابون بها. وقد يكون هذا الشذوذ النفسي قد ترك أثره في اعمالهم، ولكنه لم يكن سبباً من اسباب ابداعها.

إن العلم الحديث اليوم، وكذلك علم الجمال، الذي وإن يؤكد على الأسس النفسية في عملية العطاء الفني، إلا أنه يرفض النظر إلى الفنان كشخص مريض منطوٍ على نفسه، تدفعه الرغبات اللاشعورية إلى سلوك شاذ ينطوي على قدر كبير من العبقرية. وعلى هذا فليس صحيحاً ادعاء الشاعر الانكليزي كولوردج S.T. Goleridge إنه كان يكتب أثناء نومه كأنه واقع تحت سيطرة السحر، وليس صحيحاً أن الأعمال الفنية التي ابدعها «غوته» الشاعر الالماني «Goethe» وخاصة تحفته «آلام ڤرتر» جاءت دون أي جهد فكري وكأنها ضرب من الوحي نزل عليه دون سابق انذار. يقول غوته: «كل إنتاج ذو قيمة عالية يخرج عن سلطان الفرد وينبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالإنسان ما تريد، فيتنازل لها الإنسان لا شعورياً عن نفسه»[1].

---

(١) برقليمي، بحث في علم الجمال ترجمة د. انور عبد العزيز دار نهضة مصر يولية ١٩٧٠ ص ١٢١.

إن الصحيح أن غوته وكولوردج وغيرهما كثيرون. ممن اعتمد عليهم التحليل النفسي لم يكلفوا أنفسهم عناء بحث أسباب وبواعث ابداعاتهم الكثيرة والمعقدة، فارجعوها إلى تلك المظاهر الشاذة غير المألوفة وإلى ذلك الجزء المختبيء في النفس البشرية من الرغبات المكبوتة الذي يفجرها. إن التصرفات الشاذة لم تكن يوماً سبباً للابداع الفني بقدر ما كانت تظهر في الأعمال الفنية.

إن تجريد الفن والأدب من النزعة الاجتماعية يخلق الحافز المتردد باستمرار إلى الهروب: الهروب خارج المجتمع المعتبر كأنه كارثة، من أجل بلوغ حالة مزعومة، حالة وجود «خالص» أو «عارٍ». وعندما رددت جرترود شتاين قولها: «إن الوردة هي وردة، هي وردة، هي وردة» كما تردد تعويذة سحرية ورتيبة، كان المقصود بالتحديد هو: اقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من اشكال الواقع الاجتماعي، وتدمير كل العلاقات، والتمركز حول شيء واحد متحول بشكل سحري إلى «شيء قائم بذاته».

إن الفن الذي يتجاهل الحاجات الجماهيرية، بقلق، ويتباهى بأنه مفهوم فقط من بعض النخبة، ليفتح السبل إلى فيض التفاهة التي تنتجها صناعة التسليات. وبقدر ما ينسحب الفنانون والكتاب من المجتمع، ينشرون على الجمهور من نتاجهم الغبي.

«ارنست فيشر»

الفصل الرابع:

الفن والمجتمع

لقد أصبحت أهمية الفن في المجتمع موضوع دراسات وابحاث تدور حول الوظيفة الكبرى التي يلعبها الفن في تأسيس المجتمعات، فنشأ بذلك علم جديد يعرف بعلم الاجتماع الجمالي «Sociologie Esthetique» ينادي بعدم فصل الابداع الفني عن المجتمع، وبأن التجربة الذاتية تبقى لا قيمة لها، إذا نظر إليها بمنأى عن حياة المجتمع.

صحيح أن الفنان في ابداعه الفني ينطلق من ذاتيته ولا شعوره أو اللاوعي عنده كما يقول علماء النفس، غير أن هذه الذاتية، وهذا اللاشعور أو اللاوعي نراه مندمجاً في حياة الجماعة يذيب حياة الفنان في المجتمع، ويحيطها بعوامل ومؤثرات إجتماعية عديدة.

لا ريب في أن افكار الفنان تجد تعبيرها فيما يبدع، ولكن وهذا ما يجب عدم اغفاله أن الفنان بتعبيره عن مشاعره واحاسيسه وعن تصوراته للعالم وعن وعيه إنما ينقل بصرف النظر عن رغبته وميوله، جزءاً من الوعي الاجتماعي أيضاً - إنه ينقل مشاعر الآخرين ومصالحهم وارادتهم وكذلك نظرتهم إلى الطبيعة والمجتمع.

إن التعبير في الفن عن السيكولوجيا الاجتماعية يدحض المبالغة في دور التعبير الذاتي للفنان في الفن. فالنظريات المثالية للتعبير عن الذات مفلسة، ولهذا السبب غالباً ما يعبر الفنانون عن تلك المشاعر والميول والاحاسيس والانفعالات التي لم يعانوا منها شخصياً؛ فمثلاً استطاع فنانون رجال أن

يعكسوا بدقة مشاعر النساء وانفعالاتهن وامزجهتن وطبائعهن (فلوبير في مدام بوفاري، ورومان رولان في النفس الساحرة» وكذلك الاحساس بالبخل والجشع كان قد عبر عنه الكتاب الذين ادانوه - بلزاك).

إن النظرة التي تخضع الانتاج الفني لسلطة المجتمع، حمل لواءها اساتذة الفكر الاشتراكي في العالم، مؤكدين على ضرورة الالتزام في الفن «لم اعتبر التصوير في يوم من الأيام مجرد فن للترفيه والتسلية، لقد اردت أن أتوغل أكثر فأكثر في تفهمي للعالم وللناس، بالرسم والألوان لأنها اسلحتي في هذا السبيل. إن التصوير لم يخلق لتزيين الحجرات، إنه سلاح هجومي ودفاعي ضد العدو»[1].

هل تتعارض هذه النظرة الاجتماعية مع بعض الاتجاهات الأخرى المختلفة؟؟

الاتجاه الفردي: يعلق اصحاب الاتجاه الفردي، ودعاة مذهب الفن للفن أهمية كبرى على الحرية الفردية التي تسيطر على الفنان اثناء ابداعه الفني، وهم يرفضون القول بتدخل المجتمع في العمل الفني، ويرفضون كذلك الأسس الاجتماعية التي توضع اساساً لتقويم الآثار الفنية وحجتهم في ذلك أن الفنان حين يبدع يكون معزولاً عن حياة الجماعة، فهو يطل من برجه العاجي حيث مصدر إلهامه ووحيه بعيداً عن حياة الجماعات، ويذهب بعضهم إلى أن فنان العصر الحديث لم يكتسب اعترافاً من المجتمع بكيانه من حيث هو فنان إلا عن طريق انعزاله عنه؛ ويؤكدون على ذلك بأن الفنان الحرفي في العصور الوسطى والقديمة كان بوصفه صانعاً مندمجاً في المجتمع، ولكن لم يكين له كيان مستقل بوصفه فناناً. هذا التعليل يفتقر إلى الدقة سواء من الناحية المنطقية أو من الناحية التاريخية. فصحيح أن الفنان لم يعد في العصر الحديث واحداً ممن يؤدون حرفة يحددها المجتمع ويتحكم في شروطها، بل أصبح ينتج كلما احس بالرغبة في الإنتاج، ويمارس نشاطه ارضاءً لذاته، كل هذا صحيح ولكنه

---

(١) عصر السريالية والاس فاولى ترجمة خالدة سعيد ص ١٨٠.

لا يدل على الاطلاق على أن الفنان أصبح معزولاً عن المجتمع، بل أن هذه التلقائية التي أصبح الفنان يمارس بها عمله هي ذاتها التي زادته ارتباطاً بالمجتمع في كثير من الأحيان. كيف يخلق الفنان افكاره؟ من أين يأتي بها؟؟ يقول د. علي شلق: «يُنفى الإشكال، وتتحطم جدران الجدل عندما نعلم أن الفنان إنسانٌ، وأنه مربوط بالإنسانية، وأنه مصنوع من وراثة، يعيش في مجتمع، ويخضع لتجربة، ويشترك مع الآخرين في وليمة الحياة، لذا فهو فرد من جهة، ومجموع من جهة أخرى، وهذا المجموع منتم إلى عالم أكثف وابعد، مثلما تدور الكواكب حول نفسها، ثم حول الكوكب الجاذب للمجموعة، الشمس، وهذه بدورها تدور حول عالم آخر، إلى أن يتحقق التلاحم في وحدة تامة مطلقة من الجميع. إذا كان هذا معقولاً، ونهائياً، فإن كون الفنان منعزلاً، يعمل لأجل فنه، ذاته، جمالياته، نوع من الخرف المنتمي إلى خزعبلات العابثين. رحم الله ايليا أبي ماضي حيث قال:

خلت أني في القفر اصبحت وحدي فـإذا الـنـاس كـلـهـم في ثـيـابي[1]»

إن رد أصحاب النظرة الاجتماعية إلى الفن على دعاة المبدأ الفردي ينطلق من أن الفنان في الحقيقة ينتج ويصور اعماله الفنية للمجتمع وفي المجتمع ومن المجتمع مشاركاً غيره من الناس مشاركة روحية» وأن الحرية ليست ابداً حرية فردية تنشأ من العدم، إنما الحرية الأصيلة تمتد جذورها إلى ثقافة الماضي وتشمل مهمات الحاضر ومتطلبات المستقبل. إن وعي الفنان في خلق وتجديد الإنسان هو الحرية عينها على اعتبار أن الوعي أرقى اشكال الحرية. إن التزام الفنان بآلام وآمال شعبه لا يعني مطلقاً أن ينقل صورة الواقع، إنما هو يعبر عن الواقع من خلال نظرته إليه. إنه تحت تأثير ما يحاول أن يعبر عن الواقع مبتعداً عن نسخه وعكسه كالمرآة، فالفنان ليس عليه أن ينقل صورة الواقع بل أن يشارك في البناء الخلاق لواقع لا يزال في طور التكوين، فكما ذكر «ليف تولستوي» إن المؤلفات الفنية هي تلك التي «كما لو كان المؤلف يحاول

(١) د. علي شلق. الفن والجمال. ص ٢٢.

إخفاء نظرته الشخصية. علماً أنه يظل على الدوام وفياً لها في كل مكان حيث تنكشف هذه النظرة»[1]. من هذا المنظور يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية: إن الفنان لا يرسم الواقع كما هو، مستقلاً عنه، وبلا مشاركة منه، لأنه غير مطلوب منه أن يقدم تقريراً عن معركة فرضت عليه، بل هو أحد المؤثرين في هذه المعركة، له حصته من المسؤولية.

وعلى هذا الأساس فإن مهمة الفنان ليست في التعبير عن الحركة الأساسية لمجتمع معين، وعن ابعاد مستقبل شعب من الشعوب، فمهمة الفنان ليست في أن يعكس الواقع بأكمله فتلك مهمة الفيلسوف «ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة اصيلة وعميقة[2]».

صحيح أنه يستحسن أن يتمتع الفنان بالوعي الفلسفي والاجتماعي، والاحسن أن يكون وعيه الفلسفي بمستوى موهبته، ولكننا إذا تمسكنا بهذا المعيار وحده فنحن لا نحكم على الفنان الشاعر، أو الفنان الرسام من خلال شعر الأول ولوحة الثاني بل من خلال وعيه السياسي والفلسفي وهنا الطامة الكبرى.

فالفن الأرقى كما يقول توفيق الحكيم هو الفن الذي يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا.

في الحقيقة أن الفنان ينشيء فنه آنياً لنفسه، ولكن فكرة التخليد والتقدير لهذا الفن لا تتم إلا عن طريق المجتمع الذي يعطي انتاجه الفني الطابع الاجتماعي، فالفنان لا ينتج لزمانه ومكانه فحسب، وإنما يتوجه بابداعه إلى الاجيال القادمة والمجتمعات المستقبلية.

---

(١) مجلة الطريق العدد السادس كانون الأول ١٩٨٩.
(٢) واقعية بلا ضفاف روجيه غارودي ترجمة حليم طوسون.

والحقيقة أن النظرة الاجتماعية للفن لا يمكن اعتبارها وليدة عصرنا الحاضر فسقراط وافلاطون نظرا إلى الفن نظرة اخلاقية تربوية، فالرائع في الفن عند الأول ما كان نافعاً «إن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل، فالسل الذي نحمل فيه الاشياء هو رائع، والدرع والترس رغم ما فيهما من تناسب الاجزاء هما قبيحان إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان»، والثاني يوسم العمل الفني بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والفضيلة. أما علماء اليوم فقد جمعوا الناحيتين معاً: الاخلاقية والتربوية واضافوا إليهما الطابع الاجتماعي الهادف إلى خلق عالم انساني أفضل، إن القيمة الاخلاقية للفن اليوم لا تتمثل في اسداء النصائح، أو توجيه المواعظ، بل في ايقاظ وعينا «فالرسام ليس مجرد رجل لا يملك سوى عينين، والموسيقي ليس مجرد فرد لا يملك سوى اذنين، والشاعر ليس مجرد كائن لا يملك سوى قيثارة إنهم جميعاً على العكس من ذلك كائنات تتشكل كياناتهم بكل ما يجري من احداث فلا تتضامن مع الناس في بؤسهم فقط بل تتضامن مع الناس للقضاء على اسباب البؤس والخوف»[1].

تعقيب:

١- إن النظرة الاجتماعية للفن يجب أن لا تقلل من قيمة الأثر الفردي وفاعليته في العمل الفني، بل على العكس أن الفرد هو الذي يبدأ بالعمل الفني، وهو الذي ينفذه، ولكنه في الوقت ذاته لا يكون مستقلاً في هذا التنفيذ عن سائر افراد المجتمع، بل هو فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني الذي يعمل على اشباح حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه. فالفنان كما يقول الاجتماعيون هو اقدر من غيره من الأفراد العاديين على انجاز مطالب الجماعة. بيد أن الممارسة الفعلية في كل الاحوال ترتدي الطابع الاجتماعي إذ إن المجتمع في نهاية الأمر هو المصب والمورد الأخير للعمل الفني وللقيمة الفنية ولاحساسنا بالجمال.

---

(١) روجيه غارودي، واقعية بلا خفاف.

٢- كما أن النظرة الاجتماعية للفن يجب ألا تتجاهل ضرر مؤسسات الإنسان على الفن وحرية الفنان في احيان كثيرة. فإذا كانت أهم مخاوف الإنسان خوفه من فقدان حريته، فإمكاننا أن نقول الشيء نفسه عن الفن. فلقد عانى هذا الأخير، طوال تاريخه المديد، الذي يضرب عمقاً في تاريخ الإنسان ذاته، الكثير من عدم امتلاك حريته، واضطر إلى التنازل عن جانب ثمين من ذاته إلى مؤسسات الإنسان كالدين والسياسة والأخلاق. ثمة حقيقة لا مراء فيها أن الفن يدافع عن صفائه ونقائه كما يدافع الإنسان عن حريته وكرامته. وكلاهما يمتهن عادة. إن تاريخ الفن (ويمكن أن نقول عن تاريخ الإنسان الشيء نفسه) هو تاريخ امتهانه بوجه خاص حين كان يضطر إلى الخضوع لتسويات يتم ترتيبها بدهاء وحنكة، حتى أننا نكاد لا نعرف ما هو الفن في حالته النقية الصافية.

الوظائف التي يؤديها الفن في المجتمع:

١- إن الفن تمشياً مع طبيعته، يكون وسيلة للتسلية والترويح عن الإنسان، فعلى أثر تطور النظم الاقتصادية، وازدياد مجال التخصص الذي يزيد في الانتاج، باتت حياة العامل في المصنع يحيطها الجمود والرقابة، وأصبح العامل يشعر بكثير من الركود لأنه يقضي اكثر أوقاته يدور على وتيرة واحدة، لصنع شيء معين، وباستمرار، فهو يصاب بارهاق نفسي وجسدي لدرجة يشعر فيها بأنه محتاج إلى التجديد وبعث النشاط في حياته من جديد رغبة منه في انتاج أفضل. إن هذا التجديد لا يأتي إلّا عن طريق الفن الذي يروّح عن النفس، ويجدد النشاط ويزيد بالتالي الانتاجية.

٢- من وظائف الفن المعهودة أنه يخلق موجات قوية من المشاركة الوجدانية بين الأفراد، تؤدي بالتالي إلى ولادة تعاطف وتقارب، وبذلك تتقارب المشاعر وتلتقي الميول والرغبات. كان الفن ولم يزل وسيلة من وسائل الإتصال الهامة بين الناس. فهو طريقة لنقل الفكرة وتراكم المعرفة عبر اجيال عديدة ومتعاقبة. يؤكد جوليان Levi «إن التصوير في احسن حالاته هو شكل من اشكال الاتصال، فالمصور يحاول أن يحصل على استجابة من الآخرين[١]».

٣- يلعب الفن دوراً تربوياً، يهدف إلى تربية المشاعر والتسامي بالحس وبذر بذور الواجب والفضيلة والتهذيب بين الاحداث. يقول هيجل إن هدف الفن الهام يكمن في «أن يوقظ سائر المشاعر والميول والرغبات والطموحات الغافية في داخلنا وارواء القلوب واعطاء الإنسان النامي أم غير المتطور بعد،

(١) Leir, J. Before Paris and After, In: the creative process ed, by B. Ghiselin, New York. The New Aner, Libr., 1952, PP. 62-64.

الامكانية للاحساس من جديد بكل ما يمكن للنفس البشرية أن تحتويه وتحس به وتعانيه».

٤- إن كثيراً من الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والكنائس والمساجد وكثيراً من الاواني الفخارية، وقطع النسيج والملابس القديمة والنقوش والعربات التاريخية... جميع هذه تكون موضوعات للدراسة العملية والتاريخية في نطاق التخصص وفهم المجتمعات البشرية.

٥- إن للفن دوراً حماسياً، هو دور يحمل النفوس على المواجهة والتصدي، عن طريق الخطب والموسيقى العسكرية والاناشيد الحماسية. إن هذه الأمور لعبت دوراً كبيراً في الحروب والانتصارات.

٦- إن الوظيفة العقلية التي تترتب على الهارمونية والوحدة والانسجام، تقنع العقول، وتؤثر على قوى التفكير مما يؤدي إلى تنظيم امور الحياة تنظيماً جيداً.

٧- يؤثر الفن في سائر مجالات وجوانب الحياة، ويساعد في بناء المجتمع الحديث، لذلك يجب أن يصبح الاهتمام بالثقافة الفنية قضية تخص الدولة والشعب.

٨- لقد قربت نجاحات التقدم العلمي والتكنيكي ووسائل الاعلام والدعاية الفن من الإنسان وجعلته عنصراً لا يتجزأ من الحياة.

٩- يتزايد تأثير الفن في سائر جوانب حياة المجتمع، ويزداد دور الأدب والفن في تكوين نظرات الإنسان وقناعاته الأخلاقية وثقافته الروحية. إنه يسهم في تكوين الفرد المتطور بصورة شمولية ومنسجمة.

١٠- تبقى الوظيفة الأساسية للفنان ليست في نقل العالم، أي عالم الطبيعة بل خلق عالم جديد، عالم انساني حقاً، فالفنان يحمل العالم في جنباته في حين أن اعماله تحول العالم المفروض عليه إلى عالم يقيمه هو.

١١- كل هذه الوظائف على أهميتها يجب أن لا تلغي الدور الخاص والنهائي للفن إلا وهو تكوين الوعي الفني والحاجة للجمال والإبداع.

وهنا أرى نفسي مضطراً من جديد لإثارة مسألة ضرورة الفن.

ضرورة الفن: يكفي هنا أن أشير إلى وظيفة الفن في هذا العصر المجنون حيث القلق على المصير، والخوف على ضياع الجوهر الإنساني الأصيل في خضم الركض وراء المادة في زمن سيطرة الآلة والمال والصناعة. إذ لم يعد الإنسان يهتم إلا بمصالحه الذاتية الضيقة شأنه في ذلك كما يقول الاستاذ الفنان رضوان لشهال - شأن النواعير التي تدور على محور مصالحها واغراضها اللاانسانية، فليس غير الفن يمكن أن ينتشله من مستنقع القلق والضياع. إن النشاط العلمي الذي يطغى على حياة إنسان اليوم مع أهميته وضرورته لا يتنافى مع أهمية الفن ووظيفته. بل على العكس فإن النشاط العلمي يحتمه، فالتقدم العلمي إذا ما قدر له أن يستبد كما هو الحال فإن من شأنه أن يشيع الجدب والفراغ العاطفي في حياة الإنسان وفي مثل هذه الحالة ليس غير الفن ما يستطيع أن يملأ الفراغ ويحول الجدب إلى غنى وخصب.

على الرغم من أهمية الفن في إيقاف الزحف الضاري الذي يهدد الإنسان ويجعل منه مجرد آلة فإن البعض لا يتورع عن القول: «إن الفن يحشرج وأن العلم والتكنولوجيا أبعداه». فعندما يستطيع الجنس البشري كما يقولون التحليق نحو القمر، هل سيبقى فعلاً، ضرورة لشعراء ضوء القمر. لقد أصبح كما يدعون بمقدور الطيار أن يرى اكثر مما كان الشاعر يحلم به[1] ويمضي هؤلاء في موقعهم مؤكدين أنه إذا كان دور الفن هو أن يساعدنا كمخلوقات مبعثرة بائسة، مستوحدة، تعيش في مجتمعات مجزأة مبهمة، وأن يخلق حياة اكثر ملاءمة، واكثر غنى، واكثر قوة. فماذا سيحصل عندما يصبح المجتمع كفيل

(١) عندما وصل تيتوف، وشيبرد، وثلتينا إلى القمر وجدوه بلقعا، ولكن الشرقيين نظروا إليه من بعيد (Perspective) فرأوه وقد اكتسى غلالة من الشمس الباهرة ففتنوا به، لذا فهناك قمران، قمر علم الفلك، وقمر علم الجمال، وقمر الفلك مفيد لمجرّته، وقمر الجمال يذكر بفيض جمال الله، ويبعث في النفس حياة ساهرة.

حياة إنسانية حقة؟؟.

إن كل فن حقيقي قد تزرع بانسانية لم تكن موجودة بعد. فما الجدوى من الفن عندما نبلغ هذه الإنسانية؟؟.

إن السذاجة هي التي توحي بمثل هذه الأسئلة. ذلك لأنه لن يتسنى للإنسان ابداً أن يسكن على هذه الأرض سكون الفردوس، بل سوف يستمر دائماً في تطوره، فهو يرغب دائماً أن يكون اكبر مما يمكن أن يكون، وسيثور دائماً على حدود طبيعته، وسيجهد نفسه دائماً لكي يتجاوز ذاته، وسيطمح دائماً إلى الخلود، وإذا ما زالت رغبة الإنسان في أن يكون كلي العلم، كلي القدرة، شاملاً، فإنه سيكف عن أن يكون إنساناً، سيكون بحاجة دائمة إلى العلم لكي ينتزع من الطبيعة كل الاسرار والامتيازات الممكنة، وسيكون دائماً بحاجة إلى الفن، فلا أدل ولا أبلغ من عبارة «جون كوكتو» في التعبير عن طابع الفن الضروري وأهميته. «لا غنى عن الشعر؛ وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك».

إن الاعتراضات على الفن وضرورته. في حياة الفرد والمجتمع لا تستند إلى أي اساس من الصحة. فلقد كان الفن أقدر الأشياء على تبرير وجوده الخاص عبر التاريخ، وها هي قدرته تتجلى اكثر فأكثر في تبرير وجوده اليوم، إذ يكفينا ما تثيره في نفوسنا تعقيدات الحياة من الخوف والقلق في هذا العصر المجنون. فلا التشدد من قبل أفلاطون، ولا التحفظ من قبل تولستوي، ولا الخوف من أن يسقط الفن في مستنقع الجماعة ومتطلباتها يمكن أن يغير من طبيعة الأمر شيئاً لأنه كما يقول «بل Clive-- Bell» الناقد الشكلي: «إن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول إن كل فن أخلاقي لأن. . . الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير، فبمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فني، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعناه بعيداً عن متناول يد الداعية الأخلاقي. . إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقي البليد الحس أن يتصوره،

وفي هذا وحده الكفاية[1]».

«فلأجل هذا اجد ان الفنان يتحمل مسؤولية العالم» إذ هو رائد الطريق إلى الوحدة حيث اعظم غبطة في الصيرورة إلى العناق التام بين الأكوان.

انـت في الـعـين حـبـة الـرمـل لـكـن   انتِ في البال عالم يُستشف[2]

(١) «بل Clive-Bell» والفن ـ Art» ص ٢٠ ـ ١٠٦.
(٢) علي شلق «الفن والجمال» ١١٤

الفن والأخلاق

«إن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد ابداع لن يوجد فن» [ماتيس]

هل للفن وظيفة اخلاقية؟؟ هل يمكن أن يكون للفن وظيفة اخلاقية، ويكون علم الجمال الذي يدرس الفن أداة لتحقيق مطالب الأخلاق؟؟ أم أن الفن لا يتقيد بالأخلاق ومطالبها؟؟ هل بمقدور الفن أن يوفق بين الدعوة إلى الجمال الفني، والدعوة إلى الأخلاق؟؟.

إن الإجابة على هذه التساؤلات ممكنة إذا ما سلّطنا الضوء على موقف علماء الاجتماع والأخلاق من الفن عبر التاريخ.

عندما ننظر إلى الفن كعناصر جمالية بحتة فإن محاولة الإجابة على هذه التساؤلات تبدو عسيرة جداً[1]. فمنذ فجر التاريخ كان الفن عرضة لأقسى الاتهامات من مفكري وعلماء الأخلاق. وأول حملة كانت من هذا القبيل تلك التي شنها افلاطون على الفن، واخرج على أثرها الفنانين من جهوريته، لأن الفنانين برأي افلاطون يفسدون الذوق ويبعدون الناس عن جوهر الحقائق، ويأخذون من جوهر الأشياء قسماً هزيلاً، كما أنهم بامثالهم التي يضربونها حول نماذج فاسدة محتقرة، يتركون الأثر السيء في حياة المجتمع. وفي العصور الوسطى وقفت الأديان من الفنون موقفاً متشدداً في أول عهدها في الشرق والغرب. فكان موقف الإسلام أول عهده موقفاً قاسياً من سلوك البشر

(١) عندما نتأمل الجمال تكون في حالتين: الإنسلاخ عن الواقع ثم الابتهاج الواقع متهم، والابتهاج حالة فسيولوجية وفي الوقت ذاته اخلاقية من حيث الرضا عن الكون.

المنحرف، الذي يؤدي إلى الفساد والإنحطاط الخلقي، وامتد هذا الموقف إلى الشعر، ونال التشدد سائر الفنون: الموسيقى والغناء والرقص والتصوير والنحت. ولم يكن موقف الكنيسة ورجالها أقل تشدداً حيال الفنون في الغرب، فكان فاسيلي ٣٢٩- ٣٧٩ يرى ضرورة البعد كل البعد عن الفن ودراسته، لأن الإنسان برأيه يجب أن يقضي حياته في الصوم والصلاة لا بالسلوى والمتعة، وأن الضحك ضعف بشري يدل على سطحية الروح ويخنقها. ولقد كان يروفيم ٣٣٠- ٤١٩ يرفض الفن رفضاً قاطعاً ويخاطب المؤمنين في رسالته: «اجعل ابنتك تتعلم كيف تسمع وتتكلم كل ما يدعو إلى الخوف من الله، أما الكلمات السيئة فيجب أن لا تتذكرها، والأغاني الدنيئة يجب أن لا تعرفها، وليسبح فمها الطاهر فقط بحمد الله، وكان يروفيم يناشد اصدقاءه بأن لا يسمحوا لبنائهم بالتبرج والزينة ولبس الحرير.

ولم يكن جان جاك روسو في القرن الثامن عشر أقل قسوة ممن سبقوه. ففي رأيه أن العلم والفن كلما تقدما إلى الأمام، كلما كان التردي من نصيب الأخلاق. إن جميع اشكال الفنون تضلل القلب والعقل، فهي مقتبسة من الخرافات القديمة. وينتهي روسو بوضع الفن والعلم من جهة، والأخلاق من جهة ثانية كندين مختلفين. ففي خطابه حول تقدم العلوم والفنون يقول: كل علم أو فن يولدان من نقيصة أو سيئة. فعلم الفلك ولد من التدجيل والنفاق، والبلاغة والبيان نبعا من الكذب، والهندسة ولدت من البخل. حتى برو نثير كان يجد في كل صنعة وفي كل نوع من انواع الفنون جرثومة خفية لا تفرخ غير الانحطاط والفساد[١].

وفي القرن الثامن عشر انتقد الفنان هوجارت لأنه صور العاهرات[٢] والاباحيين، كما حوكم «فلوبير» في القرن التاسع عشر لأنه في روايته «مدام بوفاري» اظهر البطلة في علاقات زنى. ولم تنج اعمال بودلير «ازهار الشر»

(١) هذا رأي قاهر سببه حال روسو.

(٢) يمكن القول إن لوحة الفنان العارية تهذب الاخلاق.

«Les Fleurs du mal» من الإدانة، تلك الأعمال التي حفلت بموضوعات يمكن أن تكون منفرة وباوصاف لسلوك جنسي يخرج على اللياقة المألوفة، ولقد حوكم بودلير بسبب هذه القصائد.

إن هذه المواقف المتشددة والظالمة من الفن لا تتسم بالحد الأدنى من الموضوعية، وأن احتقارها للعمل الفني وتشويهها للفنون لا مبرر له على الإطلاق. إن الفنون بالإضافة إلى الروعة التي تجسمها، والإبداع الذي يطرب له المتذوق، فهي تعمل على تطهير النفوس والارتفاع بها عالياً بما تلعبه من دور أساسي في تطوير المجتمع. فمهمة الفن هي تغيير الإطارات التقليدية للحياة، ولفت الانظار إلى حقيقة أسمى أو الدعوة إليها أو بث الأمل في قيامها.

وفي وسع الإنسان اليوم أن يدرك الأمر أفضل مما ادركه معاصرو الفنانين المذكورة اسماؤهم، اولئك الفنانين الذين تناولوا موضوعات تبدو من وجهة النظر الأخلاقية منفرة. وفي وسعنا اليوم أن نرى في هذه الأعمال تعبيراً عن النفور من الخطيئة، ورغبة في ايقاظ الجمهور من غفلته الأخلاقية، كما يمكن أن نرى أنها تنطوي على ادانة خفية للشر كما هتف بودلير «الكتاب ينبغي أن يحكم عليه ككل، وعندئذ سيسفر عن اخلاقية هائلة».

هناك قول يردده اصحاب السياسة «لا يوجد في الحياة اخطر من اسلحة الحرب في أيدي القواد، واخطر من العدالة في أيدي القضاة» إلى هذا القول يمكن أن نضيف جزءاً ثالثاً: لا يوجد اخطر من الفرشاة في يد المصوِّر، والمصور هنا ليس رساماً فحسب، بل هو كل فنان، وكل فن يبدعه الفنان له خطره الكبير على الناس، وله تأثيره على المجتمعات سلباً أو إيجاباً، ويظل الخطأ كبيراً عندما يعتبر الفن بمثابة ضرب من ضروب البدع والتسلية، وغير جدير بأن يشتغل بمواضيع خطيرة سياسية واجتماعية. إن خطورة الفن تعني تحضير الجمهور لكي يجد المتعة في الفن، أي ايقاظ واثارة فهمه، والاشارة إلى مسؤولية الفنان الاجتماعية لا تعني أن على الفنان أن يقبل بديكتاتورية

الذوق السائد، وأن عليه أن يكتب أو يصور أو يلحن وفق مراسيم هذا وذاك. . . وإنما تعني أنه، بدلاً من أن يعمل في الفراغ، أن يعترف بأنه في نهاية المطاف، يتناول طلبياته من المجتمع. إن الأثر الفني ليس بحاجة إلى أن يكون مفهوماً وموافقاً عليه من قبل كل الناس. ومنذ البداية ووظيفة الفن الأخلاقية والاجتماعية ليست في اختراق ابواب مفتوحة بل هي بالأحرى فتح ابواب مغلقة. «الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها».

إن الحدود بين التسلية والفن الرصين ليست سهلة التحليل، كما أنها ليست ثابتة فالتسلية يجب أن لا تعني البلاهة، كما أن الفن الرصين لا يمكن أن يعني الضجر وتربية الجمهور. ليس بمقدور أي فنان أن يعمل بدون قصد أخلاقي، إلا أنه يجب أن يجهد نفسه لكي لا يتحول هذا القصد إلى نوع من الدعاية بل على العكس عليه أن يرتفع به ويطهره من وجهة فنية. إن الآثار المسلية تفقد هدفها إذا ما عاملت جمهورها بتسامح متعجرف.

أخيراً إن ابعاد الفن والفنانين عن المجتمع يعني تقييد عجلة البشرية بقيود قوية تجمدها عن التطور والتقدم فتصبح الحياة إذ ذاك دائرة في فلك التقليد والجمود. وأن اولئك الذين يشوهون العمل الفني ينطبق عليهم قول الناقد الانكليزي اوسكار وايلد. «الذين يقرأون في الجمال آيات القبح هم السفهاء الذين تلبد ذهنهم».

مطالب الفن ومطالب الأخلاق:

إذا كان افلاطون متزمتاً قاسياً (وغيره كثيرون تولسبتوي وغيره الخ) قد افرط في سيطرة الأخلاق على الفن فإن اتجاهات أخرى أقل تزمتاً تبرر تدخل الأخلاق. ولكن هذه الاتجاهات تتمثل الأخلاق إهتماماً شاملاً يشرع للحياة كلها، فهي لا ترى الأخلاق تقيداً أعمى بالاوضاع المألوفة، وتمسكاً حرفياً بالتراث، وإنما سعياً لملء الحياة بالسعادة والكرامة. وهكذا فإنه في نظر هذه الاتجاهات، فإن الأخلاق إذا ما كانت مرشداً على طريق الخير والصلاح فإن

اشرافها امر لا بد منه. «فليس في وسع أحد أن يتحرر من حكم الأخلاق». إن انصار هذه الاتجاهات وعلى رأسهم RalfBerton Perry يغلبون حكم الأخلاق على سائر الاحكام الأخرى، ولا سيما على حكم الناقد الفني، لأن الأخلاق تتحدث باسم الحياة بأسرها بينما الفن أو الناقد الفني لا يتحدث إلا باسم جزء واحد منها.

إن هذا المنحى في التفكير إذا لم يخالف المنحى الأفلاطوني، فإنه على الأقل اكثر إنسانية واشد مرونة، فهو وأن يؤيد مطالب الأخلاق، فإنه يعترف بمطالب الفن اعترافاً كاملاً. وبمعنى آخر إن هذا المنحى الجديد في التفكير يعطي ما لقيصر لقيصر وما لله فبري يقول: «الاهتمام بمجرد تأمل الأشياء، وبمجرد ادراكها، أو الشعور بها، أو التفكير فيها أو تخيلها» يمكن أن يكون مصدراً لرضى لا حد له. وإذا ما تدخلت الأخلاق مهما تكن المبررات والمسوغات، فإن ذلك يتسبب بخسارة كبيره للفن.

انطلاقاً من هذه المرونة عند «بري» فإن التجديد في الفن، واستحداث الاشكال والاساليب شيء محمود ومرغوب فيه، ولا مجال اطلاقاً لتدخل الأخلاق إلا في حالات الخطر الشديد الواضح على الحياة المنيرة السعيدة.

إنه لمن العقم أن يحاول المرء استبعاد العنصر الأخلاقي، كما أنه من الخطأ الفادح أن يكون مع الرقابة ضد الفن. والمسألة يمكن أن توضع في اطارها الصحيح إذا استبعد الداعية الأخلاقي وليس الأخلاق[1].

إن محاولة استبعاد أي اشراف اخلاقي على الفن بحجة حماية الفن والحفاظ على نزاهته هو استبدال لتعصب بتعصب آخر. كما أن محاولة اعلاء الطابع الجمالي فوق كل شيء، لا تقل في ابتعادها عن المعقولية عن محاولة

(١) الفن والجمال قائمان على النِّسب أي العدد في الشكل، والشكل في موسيقى التناغم فعندما لا يتوافر التناسب لا يسطع الجمال.
وليقل قائل: أي جمال في القانون والشريعة، والمواعظ؟ إنها كلها قبيحة لكن لها نتائج جميلة بخلاف الفن.

اعلاء الشأن الأخلاقي فوق كل اعتبار.

إن اعلاء الفن والجمال فوق كل شيء ليس شيئاً قادراً على تبرير ذاته على الدوام (إن بطلة «ابسن» هيدا جابلر» اليت حضت الشاب لوفبرج» على قتل نفسه، هذه البطلة الدرامية لم تجد ما تقوله عندما إنتحر الشاب إلا أن تسأل: كيف أطلق الرصاص على نفسه، وهل فعل ذلك بطريقة جميلة؟؟). إن سؤال «هيدا جابلر» لا يمكن إلا أن يثير الاشمئزاز لما فيه من استخفاف بالإنسان وتسطيح للحياة. ولعل اوسكار وايلد المفكر الجمالي الذي يلخص مفهومات القرن التاسع عشر في نقده لحياته السابقة يظهر مدى تطرف هذه المفهومات. فقد اعترف وايلد بأنه كان يعامل «الفن كما لو كان هو الحقيقة العليا، والحياة على أنها مجرد ضرب من الخيال[1]».

إن تطرف واختلال الآراء التي تعارض الاشراف الأخلاقي حتى في حدود معينة بسيطة، وفي حالات واوقات قليلة كنظرية الفن للفن، يظهر بوضوح من خلال اغفال هذه الآراء لنتائج التجارب في حياتنا، وتركيزها على الحاضر وحده، وذلك بافتعال الانفصال والتقطيع بين حوادث الحياة وتجاربها في الوقت الذي يظهر الواقع ترابط التجارب بعضها ببعض واستحالة عزلها وفك ارتباطها. وهكذا فإن هذه الآراء وخاصة مدرسة الفن للفن تنطوي على عدم التفكير في الغد والمستقبل، وتتجاهل التزامات الحياة الكثيرة.

مما لا شك فيه أن المستقبل معطى فاصل في الحياة، لا يمكن تهميشه، ومن هذا المنطلق فإن الاستغراق الجمالي ليس هو الموقف الوحيد الذي يجب أن نواجه به العالم كما أن العمل الفني لا يمكن اطلاقاً أن تكون تأثيراته بذاته ولذاته، سواء أكانت هذه التأثيرات إيجابية أو سلبية، مصدر فتنة أو مصدر فساد، مصدر نفع أو مصدر ضرر وإنما التأثيرات تكون له من خلال المجتمع واخلاقيات هذا المجتمع في زمن محدد ومكان محدد، فإن ما هو جميل اليوم

(١) النقد الفني جيروم ستولنيتز ترجع د. فؤاد زكريا ص ١٨٧.

في فرنسا قد لا يكون جميلاً على الاطلاق في باكستان، وأن ما هو جميل اليوم في فرنسا نفسها لم يكن كذلك قبل مئات السنين. وهكذا فإن الأعمال الفنية التي لا نقبل بها اليوم قد يأتي يوم نتقبلها دون تردد وهذا دليل قاطع على علاقة الفن الوثيقة بالحياة والمجتمع والأخلاق.

فنحن وانا كنا غير قادرين على نكران أهمية القيمة الجمالية الكامنة في العمل الفني كونها شرطاً يتصدر الشروط الأخرى في جعل الشيء المنتج أثراً فنياً فإننا نتساءل: ماذا يمكن أن يكون الفن، وما هو مبرر وجوده إذا نظر إليه كما لو أنه هو الحقيقة العليا، والحياة على أنها مجرد ضرب من الخيال كما يقول اوسكار وايلد؟؟ إن التوجه الجمالي على أهميته ليس هو التوجه الوحيد الذي يجب أن يختصر كل توجهاتنا. إن الفن إذا لم يكن على صلة وثيقة بالحياة والمجتمع، لا يعدو أن يكون مجرد ايهام خيالي، أو وسيلة لإثارة الانفعال، أو نوعاً من انواع التسلية. فالشرط الأول في جميع مجالات الحياة «هو المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ... فنحن دعاة اخلاقيون على الدوام. ومن هنا فإن واجب الكاتب هو أن يجعل العالم أفضل»[1].

الفن لغايةٍ هي الجمال يدخل في كل شؤون الحضارة، يدخل في الدين، والعلم، والسياسة والاقتصاد والاجتماع.

ليقل قائل: ماذا يكون الله لو أنه كان بشعاً؟ ولماذا يتفنن المسيحيون في رسم العائلة المقدسة، والقديسين، ويلبس الكاهن أجمل الثياب وانقاها، ويضع التاج المذهب؟

- ولماذا يلبس الامام أجمل ثيابه عند الصلاة، ويتهندم، وينطلق للصلاة، ولماذا يرتل القرآن والاذان؟ اليس كل ذلك من الجمال من جهة، ومن الفن لابداع ذلك الجمال؟

- ولماذا ادخل الكنسيون پروتستانت، وكاثوليك الارغن والسمفونيات كما لباخ وموزار في الكنائس؟

---

(١) النقد الفني جيروم ستولنيتز. ترجمه فؤاد زكريا ص ١٨٧.

- ولماذا تزين البساتين والحدائق بفن وجمال؟

- ولماذانقدم المبادىء العلمية بجمال؟ والسياسة بلباقة والاقتصاد بتشوق، والاجتماع بمحاسنة؟

كنا نعيش في عصور ما قبل التاريخ لنعيش، ولما اكتشفت الوسائل كالنار وعرف الدين، ووضع القانون أصبحنا نعيش ليكون العيش جميلاً، وجميلاً فحسب!

الفن والتارخ

إن العملية الإبداعية إذا كانت ترتبط بالإنسان والمجتمع والعصر، فإن لها جذوراً في التاريخ، وإن لها تاريخاً، إن سبب إهتمامنا بالتاريخ ينطلق من فهمنا للفن على أساس أن الفنان المعاصر لا يبدأ من الفراغ، بل هو يتعرض لتراث إنساني واسع وخصب تراكم منذ آلاف السنين عبر محاولات الإنسان العديدة والمستمرة لفهم العالم، هذا الفهم الذي يكون غالباً نتيجة للتفاعل بين الابعاد الشخصية (الفردية) والاجتماعية (المعاصرة) والتاريخية (الماضي والتراث) انطلاقاً من أن التاريخ معطى لا يمكن اغفاله في العملية الابداعية، وتسليماً بأن الفن في اكثر منجزات الفنانين العظام، يستمد دفعه وزخم عبقريته من مادة التاريخ، فهل يمكن أن نفترضه تاريخاً؟ طالما هو يصور حوادث جرت ووقائع حدثت، ويستوحي ابطالاً عاشوا؟؟ حيال هذه الساؤلات يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

١- لا يفترض أن يكون الفنان مؤرخاً: فعلى الرغم مما يستمده الفن من مسرح التاريخ، فإن الفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاً يعتمد الأمانة في سرد الحوادث التاريخية، فهو يتناول موضوعات التاريخ كما يراها، أو كما يمكن أن تتراءى له، إن الفنان ينظر إلى التاريخ نظرة خاصة، ويعيد صياغة الوقائع والشخصيات وفق ما يحمل من انطباعات وانعكاسات. فعندما كتب المسرحيون مسرحياتهم الشهيرة مثل Le cid لكورناي Corneille و Andromaque لراسين Racine ويوليوس قيصر Jules César لشكسبير في القرن السابع عشر، وعندما وضع أحمد شوقي مسرحيته كليو باترا. . . عندما

كتب هؤلاء مسرحياتهم، لم يكن إهتمامهم منصباً على تسجيل الوقائع التاريخية بدقة وكما حدثت فعلًا في التاريخ، وإنما عملوا على إظهار التاريخ والوقائع التاريخية كما كانوا يحسونها هم، حاولوا أن يبرزوها صوراً تعكس شخصياتهم لتتراءى بلون خاص واضواء خاصة لا كما حدثت في التاريخ. ناهيك عن الاضافات الكثيرة التي كانوا يلصقونها بأعمالهم المسرحية من أمور المسرح والفكاهة هذا إذا لم تمتد أصابعهم إلى تحوير بعض القضايا التاريخية بغية شد انتباه المشاهد. إن حل هذه الأمور وهذه الإضافات لا يمكن أن تكون ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت فعلًا في التاريخ.

٢- إن التسجيل التاريخي لم يكن يوماً الغرض الذي يسعى إليه الفنان، وإنما غرضه هو الخلق الفني. هذه الحقيقة التي أشار إليها الفيلسوف اليوناني ارسطو حيث كان يفرق بين الفنان والمؤرخ: إن المؤرخ يصف الأشياء كما حدثت فعلًا في التاريخ، بينما الفنان يصورها كما يمكن أن تحدث، أو تحلو له أن تحدث. إن المؤرخ يصور الخاص في حين أن الفنان يصور العام. إن التاريخ بنظر ارسطو يمثل الأحداث الواقعية، أما الفن فإنه يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملًا بين الأفعال: لا يكفي فنياً أن نصور الواقع وحده وإلا نزعنا عن الفن صفة الإبداع.

٣- إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان لأن الأول يروي الاحداث شعراً والثاني يرويها نثراً. وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الممكن تأليف تاريخ هيرودوس شعراً دون أن يغير ذلك شيئاً لأن هذا التأليف سيبقى تاريخاً سواء كتب شعراً أم نثراً. إن التاريخ يختلف عن الشعر لأنه يعكس وقائع وقعت بالتفصيل، بينما الفن أو الشعر يعكس وقائع لم تقع وإن كان من الممكن أن تقع.

٤- إن النقد التاريخي يتصدى للتمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع، في حين أن الفنان لا يكلف نفسه مشقة ذلك، ولا يتعرض لمناقشة الاحداث وصحتها التاريخية، بل يتعرض لوسائل التعبيرالمختلفة والصور الجمالية

الفنية التي من شأنها أن تجعل العمل جميلاً بحق، أو متنافراً، بشعاً لرسم البراعة في التحضير والتمثيل كما فعل «رودان» بتمثال «بلزاك» في مدخل مونبرناس بباريس. إذا كان الفنان ليس معنياً بمناقشة الوقائع وصحتها التاريخية فإنه ليس مخولاً ابداً أن يتخلى عن الوقائع التاريخية، فلا يمكن أن يصور الطاغية نيرون حكيماً مصلحاً، أو أن يصور نابوليون بونابرت جباناً مذعوراً، فإذا كان العمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ، مسموحاً له أن يتصرف وفق مشاعر الفنان وتجربته الفنية، فإنه من غير المسموح الخروج على الإطار العام للمفهوم التاريخي لشخصيات التاريخ وحوادثه. صحيح أن بعض الفنانين خرجوا عن الواقع المألوف فصوروا الأشخاص أدنى من الواقع كما هو الحال في الملهاة، أو صورهم أعلى من الواقع كما هو الحال في المأساة، ولكن العمل الفني لا يبرر بذاته ولذاته فإن له تاريخاً، فإذا ما شطح بعيد عن هذا التاريخ وعن الوقائع التاريخية، فإنه يفقد قيمته وروعته. إن اعمال الفنانين الكبار استمدت زخم عظمتها وعبقريتها من مسرح التاريخ، فالتاريخ كان وسيبقى مادة الفن الأولى ومصدر عطاءاته وابداعاته.

الفصل الخامس:

الحاجة إلى المقاييس؟! ذاتية النقد وموضوعيته

تقدير العمل الفني

«إن الشيء الهام هو الإبداع، ولا شيء يهم الإبداع هو كل شيء»
[بيكاسو]

إن الإنسان ناقد بالطبع، هو ناقد بفطرته، فقد وهب القدرة على التمييز بين الموجودات والمتشابهات التي تقع تحت حسه، وقادته تجاربه إلى معرفة النافع والضار من تلك الأشياء من خلال شعوره باللذة أو الألم، كما هدته خبراته إلى معرفة وجوه الكمال ومواطن النقص.

ولكننا حين نقرر أن الإنسان ناقد بالطبع، وتؤيدنا المشاهدة والتجربة في هذا، يجب ألا يغيب عن بالنا أن كثيراً من الناس يبنون احكامهم على أساس ما تمليه عليهم اهواؤهم ونزواتهم، وكثيراً ما تتحكم المنفعة الذاتية في الأحكام التي يصدرونها، فالأهواء كثيراً ما تتعارض، والمنافع كثيراً ما تتضارب، لذلك فإنه من الخطأ الركون لهذه الأحكام والتسليم بها تسليماً مطلقاً، إذ أن في هذا التسليم إقراراً بالأحكام الكثيرة التي يظهر فيها التعارض والتناقض، وهذا ما لا يقبله العقل، ولا يسلم به المنطق.

إن الأحكام الذاتية التي تمليها الأهواء المتباينة التي لا تصلح أن تكون أساساً في تقييم الجمال تحتم علينا اللجوء إلى المقاييس، لأننا نعرف أنه إذا اعتمدنا على الأحكام الفردية فسنجد أنفسنا بين مزيج مختلط من الأحكام المضطربة التي تقطع الطريق على رؤيتنا الفنية.

لقد عانى الفكر الجمالي الكثير من تأثير الأحكام الذاتية التي ترتب عليها ضرر فادح لأن كل فرد كان يصدر حكمه على الشيء المنقود من خلال الأثر الذي يعكسه ذلك الشيء على طبيعته وتجاربه وعواطفه وتفكيره حين كان يصدر الحكم، من دون أن ينظر إلى الخصائص الموضوعية الظاهرة أو الكامنة في الشيء المنقود.

ونحن في تقديرنا لجمال الأشياء نستحضر، كما يقول جاريت «Garrett» كثيراً من معلوماتنا وعاداتنا الفكرية، وما يتصل بها من تجارب قد تختلف من فرد إلى فرد، وتؤثر في تقدير الناس لجمال الأشياء. ومن جملة هذه المؤثرات التي تختلف بين الناس عامل الألفة، ذلك العامل البسيط؛ فمن الممكن أن نتخيل أن أي إنسان لم ير النار ابداً يعدها إذا رآها أول مرة من أجمل مناظر الدنيا، وأنها اجمل بكثير من الماس. فالألفة تحد من تقديرنا لجمال الأشياء. ولكن الغرابة الشديدة أيضاً قد تثير في نفوسنا نوعاً من الكراهية أو الصعوبة حتى ليغلب على احساسنا بالجمال نوع من الحيرة أو الدهشة.

ونحن نرى الناس يختلفون في الحكم على الشيء الواحد اختلافاً بيناً. ألا نرى أن فيهم من يفضل اللون الأحمر لأنهم يتذكرون به الورود الفاتنة الحمراء؟ ثم ألسنا نرى فيهم من يبغض هذا اللون لأنه يذكرهم بدماء القتلى؟ ثم ألسنا نرى العربي يبدي ضجره من الليل وقرفه منه، ويشبهه شاعرهم في شعره بموج البحر أرخى سدوله بانواع الهموم، ويقرنه غيره بالهم المقيم فيتطاول ما يشاء حتى يقول ليس بمنجلٍ؟ ثم ألا نجد في الناس من يرجو هذا الليل لأن الليل «أخفى للويل» ثم ألا نعرف أن جماعة قطاع الطرق يتمنونه للإغارة على الغافلين الآمنين! على حين أن محبي اللهو والفراغ يجدون في الليل خير الاوقات لسهرهم ولهوهم ألسنا نرى بعد كل هذا أن اللون الأحمر لا يزال هو اللون الأحمر منذ كانت هناك ألوان، وأن الليل لا يزال هو الليل منذ

(١) ملحوظة: الناس ازاء الأشكال اثنان: الأول يأخذ الشكل بالنظرة العابرة الثاني يتأمّل، يحدّد يحكم وهذا يحتاج إلى ثقافة لا تخطيء.

كان هناك ليل ونهار؟؟ ما تغير اللون وما تغير الليل، ولكن تغير النظر إليهما، والحكم عليهما، لا لشيء في طبيعة كل منهما، ولكن في طبيعة الناظرين إليهما.

وقد ضرب أحد العلماء بفلسفة الجمال مثلاً لذلك بأننا إذا اخذنا صورة مألوفة جداً، صورة العذراء وطفلها، فسنجد قبل كل شيء أن من الواضح جداً أن تأثير هذه الصورة في المسيحيين يختلف عن تأثيرها في البوذيين الذين لا يعرفون المسيحية أو سمعوا بها كما يسمعون بدين أجنبي غريب، وقد تكون المشاعر التي تثيرها صورة العذراء لدى المرأة الأم هي غير المشاعر التي تثيرها لدى المرأة التي لا أولاد لها.. وهذا يؤكد ما ذهب إليه أفلاطون قديماً من أن الجمال ليس شيئاً طبيعياً كالذهب، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا وأغراضنا. وهذا مثال اريد أن اضربه يظهر التفاوت بين الآراء تبعاً لتفاوت المذاهب والاهواء فيما خص الشعر. قالت جماعة من الدارسين: الشعراء ثلاثة: جاهلي، وإسلامي، ومولد. فالجاهلي: امرؤ القيس، والإسلامي: ذو الرقه، والمولد: ابن المعتز. وهذا قول من يفضل البديع في الشعر. وطائفة أخرى تقول: الجاهلي: الاعشى، والإسلامي: الاخطل، والمولد: أبو نواس. وهذا مذهب اصحاب الخمر ومن يقول بالتصرف وقلة التكلف.

وقال قوم: الجاهلي: مهلهل، والإسلامي: ابن ربيعة، والمولد: العباس بن الاحنف. وهذا قول من يؤثر الأنفة، وسهولة الكلام.

والحقيقة أنه مع ذلك لا يمكن التنكر لحكم الذوق، أو الإقلال من شأنه، فإن الذوق هو المرجع الطبيعي الأول في الحكم على الفنون، لأنه أقرب الموازين إلى طبيعتها. وإنما الذي ننكره هو التسليم بتلك الأحكام المتعارضة التي كثيراً ما تأتي عفو الخاطر من غير بحث أو درس، أو تلك التي تصدر عن ذوي الأذواق الرخيصة والنفوس المريضة. إن الذوق الجدير بالاعتبار هو ذوق الإنسان العاقل الذي يستطيع أن يكبح جماح نزواته الخاصة، الخبير بالفن، المتخصص في فهم الفنون ودرس اساليب الفنانين وادراك

مشاعرهم. إن الذوق الجدير بالاعتبار هو ذوق الإنسان المرهف الحس، الكثير التجارب، الذي يتمتع بحظ كبير من المعرفة والثقافة والبصر الثاقب.

هذا هو الذوق الذي يجب أن نتوقف عنده والذي يمكن أن نشبهه بالصيرفي الذي يجيد فحص الدراهم ليعرف صحيحها من زائفها، قال قائل لخلف الأحمر: «إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما ابالي ما قلت فيه أنت واصحابك! فقال له: إذا اخذت أنت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟!»).

إن تقييم الجمال ذوقٌ وفنٌ قبل أن يكون معرفة وعلماً، فالمعرفة إنما تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب. ولعل في كلام ضياء الدين بن الأثير في كتابه «المثل السائر» ما يوضح ضرورة توفر الذوق والطبع لمن يريد تعلم الكتابة والشعر، وإلا فإن التعليم لا يعطي ثماره: «وما مثلي فيما مهدته لك من هذا الطريق إلا كمن طبع سيفاً، ووضعه في يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلباً، فإن حمل النصال غير مباشرة القتال» وسواء كان كلام ابن الأثير هذا موجهاً إلى الفنان منشيء الفن، أم كان موجهاً إلى الناظر في الاعمال الفنية، فإن فيه اعترافاً واضحاً بقيمة الطبع وأثره في صنع الفن، وبقيمة الذوق في تقويمه.

إن الاحكام التي يكون اساسها الميول والاحاسيس والانفعالات الصادرة أو المعبرة عن ذات الفنان هي التي تعرف بالنقد الذاتي وهي التي تبرر لجوءنا إلى المقاييس والقواعد في تقويمنا للجمال. إن الناقد الذاتي لا يخضع في احكامه لأصول مرسومة أو قواعد محددة، وإنما يصدر حكمه من خلال شعوره الكامن الذي قد يتجاوب أو لا يتجاوب مع الأثر الفني. وهذا هو الأسلوب الذي نشأ مع الإنسان، وغلب عليه في حياته الأولى: ينظر إنسان في رسم أو تمثال، أو يستمع للحن موسيقي، أو لأثر ادبي، فتنفعل نفسه بما أثارت لوحة الرسام، أو تمثال النحات، أو قصيدة الشاعر، ويبدي رأيه غير ناظر إلى آراء الغير، بل غير ناظر في طبيعة هذا الشيء الذي أثاره أو أثر فيه.

وإنما يعبر في هذا الرأي عن عواطفه ومشاعره الخاصة.

لهذه الأسباب اسباب تعدد الأحكام وتباين النظريات كان لا بد من البحث عن مقياس ثابت تقاس به الفنون، لأن ما يرضى عنه هذا قد لا يرضى عنه ذاك.

والحقيقة أنه إذا كان لا بد من ايجاد مقياس فإن هذا المقياس يجب أن يكون النقطة التي تلتقي عندها اذواق ذوي النظرة السليمة الذين ينظرون إلى العمل الفني نظرة فاحصة تبين عما إجتمع له من اسباب الجمال في محاولة من التجرد من هوى النفس، والتخلص من آثار التجارب الشخصية.

هذا المنهج الذي أصبح يطلق عليه في ايامنا لفظ الموضوعي هو أثر من آثار الحضارة والانطلاق من القيود. ولكن هل من اليسير أن يخضع الناقد هواه للموضوع، وينكر نفسه وينسى ذاتيته؟؟ - هذا ما يستبعده اكثر النقاد حتى أولئك الذين امتازوا بصدق الأحكام وسعة الأفق وعدم التورط في الاحكام العارضة. أولئك الذين نظروا في الموضوع، واداموا النظر، وتعمقوا في الدراسة، لم يسعهم إلا أن يعترفوا بتأثير الشعور في اصدار الأحكام. يقول عبد القاهر الجرجاني: «إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن انيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن احوال ترجع إلى اجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده».

والنقاد المعاصرون اليوم في الغرب والشرق لا يرون في تحكيم الذوق خطراً على اصدار الأحكام وتقويم الأعمال الفنية، وإنما يكون الخطر حين نتخيل بدلاً من أن نلاحظ، وحين نعتقد أننا نعلم عندما نحس، ويقررون اننا لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير عمل فني ما لم نعرض انفسنا أولاً لتأثيره تعريضاً مباشراً، تعريضاً ساذجاً.

إن محو العنصر الشخصي محواً تاماً أمر غير مرغوب فيه ولا هو ممكن. فإذا كنا نرفض أن نعتد باستجابتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي نسجل استجابات الآخرين، وهذه الأخيرة وأن تكن موضوعية بالنسبة إلينا، فهي شخصية بالنسبة للمؤلف الذي نريد معرفته.

ولذلك كان من غير الطبيعي أن نطالب النقاد بأن يتنكروا لذاتيتهم، أو أن يتناسوا أذواقهم، بل إننا قد نجد انفسنا في حاجة إلى اذواق هؤلاء النقاد، وأن اختلفت مشاربهم، وتباينت اتجاهاتهم بشرط أن يتوفر الحس الصادق، والقدرة على التحكم في الهوى الخاص، والعلم الواسع، والإطلاع الرحب، فهم بذلك يمكن أن يستخلصوا قوانين عامة للحكم على الفنون، تساعد هذه القوانين العامة أو المبادىء العامة في هداية الفنانين والمتلقين للأعمال الفنية واقول «في هداية» لأنه من المستحيل أن نفرض اصولاً ورسوماً نلزم بها الفن والفنانين، لأنه في الحقيقة مهما تشتد الرغبة في ارساء الفن على قواعد ومقاييس ثابتة، ومهما يتعاظم الميل للاعتماد على العلم الواضح والمعرفة المحددة فإن ذلك لا يعدو أن يكون أملاً من الآمال. فلن يبلغ الفن مهما يبلغ دقة العلم ووضوحه، ولذلك كان من الضروري التزام الاتزان والتحفظ، وإذا كانت الطريقة النقدية لا بد نظرياً من أن تشارك العلم ووضوحه ما دامت ترتكز إلى العلم نفسه فإننا لا نستطيع كما يقول أناتول فرانس «لا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني، ولقد يمكن للمرء أن يعتقد، وهو محق في ذلك، بأن ذلك الزمان لن يحل ابداً. ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونيه بالكلام في الشعر، ولقد اصابوا، لأن من الخير أن نتحدث عن الاشكال والافكار الجميلة، ولو ظناً، بدلاً من أن نبقى صامتين إلى الأبد!».

إن في الكون أشياء تخضع خضوعاً مطلقاً للعلم، وتدعه يعيد تكوينها، أو ينبيء عنها، ولكن القصيدة أو اللوحة لن يكونا في نطاق تلك الأشياء.

وإذا كان للنقد وظيفة أو غاية تعليمية أو توجيهية فإننا لا نريد للأديب ولا

نرضى للفنان أن يخضع فنه لاذواق النقاد يتحكمون فيها، فإذا ما أسلس الفنانون قيادهم للنقاد فإن نتيجة واحدة سوف تحصل، سوف يتحول جميع الفنانين إلى فنان واحد، وسوف يصبح نتاجهم الفني صوراً متعددة لأصل واحد.

والحقيقة أنه مهما كنا لا نرضى للفنان أن يخضع فنه لاذواق النقاد يتحكمون بها فإن الحياة الفنية مع ذلك لا يسعها أن تستغني عن هؤلاء النقاد ولا تزدهر إلا بهم. فالفنان مهما تميز بالتفوق والابداع فإن حاجته إلى الانتفاع بالثقافة الفنية والمعرفة الأدبية التي يوفرها له الناقد هي حاجة مطلوبة لأن من شأنها أن تلهب تفوقه وتذكي ابداعه. والنقاد بما اوتوا من علم ونفاذ بصيرة يمكن أن يوقظوا الاذواق المرهفة إلى الجمال ومواضعه، فالإنسان لا يزال في حاجة إلى ما يبصره بالجمال، ليسعى إليه، ويعمل له، ويجد في الحصول عليه، وما يبصره بالقبح في الحياة والناس، ليعدل عنه، حتى يحقق المثل الأعلى الذي تصبو الإنسانية إلى تحقيقه.

حكم بعض جهابذة الفن في الغرب أن الفنان لا يحتاج إلى ناقد وكذلك وعلى الأخص الشاعر لأن كل فنان يحمل في داخله الناقد، والعالم، والمهندس.

وسخر بعضهم من النقاد فقال: إن الناقد هو ذلك الذي ينظر في مكتبةٍ، ويتوقف عند بعض المؤلفات، ليس أكثر.

فلسفة النقد الفني

ما الذي يجب أن نفعله عندما نريد أن نحلل عملاً فنياً. ولماذا نسعى وراء تحليله؟؟

إن العمل الفني بعد أن يُنجز يصبح عرضة للنقد والتحليل، ولا يمكن أن يقبل دون تعليل أو تفسير. فما اكثر الشروح والتعليقات التي كتبت عن الآثار الفنية فعلى سبيل المثال إذا جمعنا الآراء والكتابات والشروحات التي كتبت عن «هاملت» لملأنا مكتبة كبيرة.

إن الأسئلة التي تتصدى لها فلسفة النقد الفني تتركز على التقدير والنقد الذي يتناول العمل الفني من حيث جودته أو رداءته لاصدار حكم على العمل بالقول: هذا العمل جميل - أو هذا العمل أفضل من ذاك إن فلسفة النقد شأنها شأن كل فروع الفلسفة، فهي تبحث في المفهومات والاعتقادات التي تتعلق بتقدير التجربة الفنية وتقويمها من خلال الأسئلة الكثيرة التي تثيرها مثل: ما الذي نعنيه عندما نقول إن العمل قيّم من الوجهة الجمالية؟؟ أو ما الذي نعنيه عندما نقول إن العمل جيّد. كما أن هناك اسئلة أخرى كثيرة تثار مثل: ما هي وظيفة الناقد الفني؟؟ هل يمكن أن يزيد النقد من المتعة الجمالية؟ كيف يمكن أن تتم عملية تحليل الفن؟ هل أن العملية النقدية ضرورية، أم أنه لا طائل منها لأنها تفضي على تلقائية الاهتمام الجمالي؟؟.

في الحقيقة إن النظريات الفنية المختلفة من نظرية المحاكاة، إلى النظرية الانفعالية، إلى النظرية الشكلية، إلى نظرية الحقيقة الفنية إلى غيرها من الكثير

من النظريات الأخرى التي حاولت تحديد ما ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني قد اسهمت على الأقل في الايحاء بالإجابة على الأسئلة الهامة التي شغلت بالنا ولا تزال. غير أن الموقف الجمالي لا يعبأ بمثل هذه الأسئلة، ولا يميل إلى اعمال الفكر في الأعمال الفنية، فهو لا يهتم بالأسئلة التي تطرحها فلسفة النقد، بل ربما وهذا هو الصحيح فإن الموقف الجمالي يتعارض معها حين يدعو إلى الاستسلام للعمل الفني دونما تساؤل أو تحليل أو تفسير، لأن ميدان الجمال هو ميدان التجربة الجمالية الكامنة المنطوية على ذاتها، ولا حاجة بالتالي إلى اعمال الفكر فيها، إذ أن الجمال يتذوق دون أن يشرح أو يدرس، لأن الكلام المفصل في شرح اجزاء الجمال عمل يزيل الجمال ويمحوه كما يذهب هيجل، فالعمل الفني هو بمثابة ادراك مباشر ومتعة تلقائية فإما أن نتذوقه وإما أن لا نتذوقه. يقول الفيلسوف جون ديوي: «لنعترف بأننا ما إن نبدأ بالتفكير، فلن يضمن أحد اين سينتهي بنا الأمر، والأمر الوحيد المضمون هو أن أهدافاً وغايات ونظماً كثيرة، يكون مآلها عندئذ إلى الانهيار» غير أنه يمكن أن نطمئن إلى أن ما ضاع منا فسوف يعوض عنه ويزيد، فالمتعة التلقائية لا يمكن أن تصمد طويلاً، وهي إن صمدت فإنها لا تعدو أن تكون متعة عابرة هزيلة وبسيطة، وهي لا يمكن أن تنفذ إلى تلك القيم الجمالية التي تتسم بالتعقيد وتبنى على أساس المعرفة والتفكير.

إن النقد يمكن أن يكشف عما في العمل من عمق وتعقيد، وبدونه يكون ادراك العمل ادراكاً أعمى. والحقيقة أن معظم الاعمال الفنية الرائدة تنطوي على قدر كبير من التعقيد، وأن الأعمال الفنية التي يمكن أن نكتشف ما فيها من روعة وعمق منذ الوهلة الأولى قليلة جداً إن لم تكن نادرة، لذلك فإن الالفة وتكرار المشاهدة والتأمل ضرورة لا بد منها لإكتشاف القيم في الأعمال الفنية العظيمة التي كثيراً ما تكون كما ذكرنا غامضة ومعقدة. من هنا يأتي دور النقد الذي يمكن أن يساعد في تفهم وتذوق العمل المعقد. إن النقد يساعد في كشف العلاقات المتبادلة التي تجمع بين اطراف العمل الفني، وادراك المعاني التي ينطوي عليها، كما يمكن من استبصار الدلالات التعبيرية للعمل. فالنقد

كما يشير الناقد المشهور بلاكمير Blakmur ضروري بوجه خاص في عصرنا هذا، والقاريء في أيامنا هذه يعيش مشكلة خطيرة. «فعبء المعرفة الوصفية والتاريخية اثقل بكثير مما يستطيع أي رجل أو مجموعة من الرجال تحمله[1]» بالإضافة إلى ذلك فإن الإنسان اليوم لم يعد يعيش في حضارة مستقرة موحدة يكون الفنان فيها مشتركاً في معتقداته وقيمه مع الآخرين، من هذا المنطلق فإن المهمة الملقاة على عاتق النقد هي «صنع جسور بين المجتمع والفنون».

وهكذا فإن الاهتمام التلقائي الأصيل لا يكفي لتذوق واستخلاص قيمة العمل. وإذا كان العمل الفني يكتفي بذاته كما يقول الشكليون، فإنه لا يمكن أن يشرح ذاته بذاته، أو أن يكون شارحاً لذاته. لهذه الأسباب كان النقد عنصراً هاماً لا غنى عنه في إطار الحياة الفنية وتذوق الجمال، وكان التحفظ الذي يبديه كثير من الفنانين حياله لا مبرر له، ولا يمكن أن يكتسب سعي هؤلاء الرافضين للنقد إلى ارسال النقاد إلى الجحيم أي معنى. فالنقد ينبغي أن يزيد من قدرتنا على التذوق، لا أن يتسبب بضياع قسم من هذا التذوق، وإلا لم يكن نقداً على الإطلاق.

إذن أن الاعتراض على النقد في الفن ينبع من جهة: من موقع المناداة بالمتعة الجمالية التلقائية والاحتفاظ بها، ومن جهة أخرى من التمييز بين النقد والادراك الجمالي. ففي الوقت الذي يرمي فيه النقد إلى تقدير نواحي القوة ونواحي الضعف في العمل الفني مشدداً على أن تكون الموافقة على العمل أو رفضها من خلال اختبار واستبصار دقيقين فإن الموقف الجمالي يدعو إلى الاستسلام للعمل دونما تساؤل أو تعليل.

كما أن الاعتراض على النقد ينبع من جهة ثالثة، من جهة كون النقد يقوم بتقطيع العمل وتحليله إلى عناصره وفق شعار «أننا نقتل لكي نشرّح» الأمر الذي يراه أعداء النقد محاولة للقضاء على وحدة العمل الفني التي ينبغي بنظرهم أن لا تمس مهما كان الغرض ومهما كانت التبريرات.

---

(١) بلاكمير: «عبء على النقاد» من كتاب «الاسد وخلية النحل» ص ٢٠٢.

وأخيراً فإن الاعتراض على النقد يجد أساسه في تحديد الغرض من هذا الأخير، هذا الغرض الذي يختلف كل الاختلاف عنه في الموقف الجمالي، ففي الموقف الجمالي ليس ثمة إهتمام خارج نطاق الادراك المحض، في حين أن الغرض من النقد هو تقويم العمل، والدفاع عن حكم القيمة، وبالتالي فإن الناقد يسعى لاكتشاف معرفة بالعمل، وينصب إهتمامه على شيء من وراء عملية النقد. أما اللذة الجمالية كما يقول ليويس فإنها «لا تصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقاً أو اندماجاً لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي.

نخلص مما تقدم إلى أن هناك تمايزاً بين الموقفين، ولكنهما وإن كانا متمايزين فإنهما يحدثان في وقت واحد. حتى أن أولئك الذين يصرون على اتخاذ موقف سلبي من النقد، فإنهم لا يتورعون عن سماعهم قطعة موسيقية أو مشاهدتهم مسرحية، أن يهمسوا في إذن من يشاركهم السماع أو المشاهدة بتعليقات نقدية. «فالتجربة الجمالية هي في الواقع بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة لبعض الناس خلال معظم الوقت مزيج من الموقف الجمالي والنقدي[١]».

والواقع أن الموقف الجمالي مهما كان متمايزاً عن النقد، ومهما كان يشدد على الانتباه العفوي فإن هذا الانتباه هو الآخر يتوقف على التجارب الجمالية السابقة ولاسيما الأعمال المتعلقة بما يشابهها. يقول باركر «Parker» «إن أول كتاب نقرأه يضع معيار كل قراءاتنا للشعر». وهكذا فإن أية عملية تذوق مهما يقال عن عفويتها، فإنها تنطوي على معايير ضمنية للحكم. ومن هذا المنطلق من بمقدوره أن يتنكر لتربيته الفنية السابقة؟؟ ومن يستطيع أن ينكر أن تجارب الماضي لا يمكن أن تترك بصماتها على الحاضر؟؟ إن الجامعة والناقد والتجارب السابقة وعوامل الاكتساب الكثيرة تؤثر في اهتمامنا الجمالي، فهل يمكن إزالة بصمات هذه العوامل بهذه البساطة؟؟

(١) النقد الفني مرجع مذكور صفحة ٥٧١.

مهما يكن من تأثير النقد والتكيف الجمالي السابق على التذوق الفني، فإن هناك نفراً من المفكرين يرون أن بين النقد والتأمل الفني من الاختلاف ما يجعل النقد أمراً لا شأن له على الإطلاق في عملية التذوق، فهو عقيم لا يمكن أن يفسر القيمة الجمالية للعمل الفني لأن هذا الأخير في نظر هؤلاء المفكرين متميز فريد لا يقارن، وطبيعته المحددة لا يمكن أن توصف بعبارات عامة أو تصورات على أساس أن التصورات تنصب على اشياء كثيرة في الوقت الذي نقدر العمل الفني لفرديته يقول كروتشه «العمل فرد مصون - أي أنه الفرد الذي ينبغي أن لا يمسه التجريد التصوري إذا ما شئنا أن نحتفظ بسلامته الجمالية».

إن العقبة التي تعترض النقد، والتي ينطلق منها خصومه لتشديد هجومهم تكمن في أن العمل الفني يتسم بالطابع العضوي، فإذا لم نتمكن من تقديره ككل فعبثاً نستطيع تقدير الاجزاء. إذ لن يكون ممكناً أن نفهم قيمة الكل عن طريق مجرد الجمع بين شتى الاجزاء وينتهي خصوم النقد إلى القول: إن العمل الفني لا يمكن أن نعبر عنه وجل ما يمكن أن نقول حياله «ما أجمله» وهذه حساسية وليست نقداً، وعلى هذا فإن النقد لا مكان له في العمل الفني.

مهما افترضنا أن العمل فريد ولا يقارن، فإنه ليس شيئاً مختلطاً لا تمايز فيه، كأنه مجرد واحد متجانس لا فواصل فيه. فهو ليس سراً مغلقاً لا يمكن التعبير عنه بطريقة معقولة، كما أنه ليس بالضرورة أن استعمال العبارات والتصورات العامة يؤدي إلى هدم العمل الفني وتشويهه، فهي وإن كانت غير قادرة على الوصول إلى ما نحس به ازاء العمل خلال الانتباه الجمالي (ولو كانت تستطيع ذلك لكانت طبعاً تغني عن مشاهدة الأعمال الفنية) ولكنها تقول اشياء عن العمل ذات معنى ودلالة في حدود معينة، فالتصورات والعبارات يمكن أن تولد فينا احساساً معيناً بتذوق العمل الفني أخيراً أن الهجوم على النقد يمكن أن لا نجد له تبريراً لأن الفصل بين الاجزاء والكل كما يُتهم به النقد يمكن أن يتلافاه الناقد دون كبير مشقة.

والخلاصة أن النقد مهما كان بمقدوره أن يدحض اراء معارضيه، فإنه

مطالب بأخذ آرائهم بالاعتبار، وإن كان يرفض النتائج التي يصل إليها خصومه. أن المنطق يقضي بأن يتعلم النقد من جميع الخصوم، ومهما كانت قيمة النقد وعمقه فينبغي أن لا يحل محل الادراك الجمالي، لأنه في كل الحالات يبقى العمل الفني شيئاً ويبقى الكلام عنه شيئاً آخر. فالنقد إذا ما اراد أن يحل محل الادراك الجمالي حكم على نفسه بالإعدام. وحول لزوم النقد للفنان يقول الدكتور علي شلق: «النقد واجب للتاريخ وهو لا يلزم للفنان لأن ينبوع الفنان يختلف عن ترابية الناقد إلا في حالة واحدة حين يكون الناقد فناناً، فعندئذ يدرك أن كلامه على الأثر الفني إنما يجيء صدى الحالة Etat وليس مصنوعاً صنعة وبالتالي فإن كل فنان له عالمه بتراتب وتمايز عن كل فنان آخر ولهذا تدرجت وتباينت العبقريات في التسامي».

الحكم على القيمة الفنية ومعناه

«الذين يقرأون في الجمال آيات القبح هم السفهاء الذين تلبد حسهم»
[أوسكار وايلد]

منذ البداية يواجهنا السؤال التالي: ما هي العلاقة بين القيمة الجمالية، وبين العمل، وبين الشخص المشاهد؟؟ ونحن في تحديدنا لمثل هذه العلاقة نصدر حكماً كأنه حقيقة، أو كأنه وصف لحقيقة الأشياء، فيصبح إذ ذاك اداة نستخدمها للإقناع الاجتماعي، ولحث الآخرين على مشاركتنا الرأي. إن حكمنا لا يمكن أن يُقر إلا إذا كان من الممكن إثباته، أي إذا امكن تحقيقه، ومن الواضح أنه ما إن نصدر حكماً، حتى تبدأ عملية التفكير النقدي في هذا الحكم. هذه الطريقة النقدية تفتح الباب على طائفة كبرى من المشكلات: ما الذي يعنيه الحكم؟؟ كيف يمكن أن يتحقق الحكم؟ كيف يمكن التغلب على الخلافات في القيم؟؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تدفعنا إلى التطرق إلى النظريات المختلفة. نبدأ بالنظرية الموضوعية. تتحدث النظرية الموضوعية عن العمل الفني وحده، ولا يحظى المشاهد بأية اشارة منها. هي ترى أن القيمة كامنة في العمل، وهي قيمة موضوعية أو مطلقة (تسمى هذه النظرية أحياناً النظرية المطلقة) يمكن أن توجد مستقلة عن أي شيء آخر، وتظل محتفظة باستقلالها.

تذهب هذه النظرية إلى أن الأعمال الفنية إذا ما كانت جميلة، فإنها ترغمنا على التطلع إليها «القيمة الجمالية تتمثل أمامنا. . . بقوة طاغية» وكل ما نقوم به هو أن نفتح عيوننا للجمال فهواي الجمال موجود حتى عندما تكون

عيوننا مغمضة. يقدم C.E. Joad النظرية الموضوعية على النحو التالي: «إذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلًا، فلا يمكن أن يؤثر في جماله أي شيء يحدث في الذهن الذي يدركه، أو أي شيء يحدث لهذا الذهن[1]» ويذهب به الأمر إلى التعبير بطريقة درامية عن ذلك عندما يقول: لنفترض أن لوحة الكنيسة السستينية لرافاييل تبقى موجودة بعد آخر إنسان. فهل يمكن أن يطرأ أي شيء على الصورة؟؟ إن ما يمكن أن يطرأ عليها - هو فقط أنه لم يعد هناك من يتذوقها - وهذا لا يعني ابداً إنها لم تعد جميلة.

هذه المبالغة في التركيز على الموضوع وتجاهل الإنسان المشاهد أو المتأمل تبتعد عن المعقولية، ولا يمكن تبريرها على الإطلاق. إذ لماذا نتحدث عن العمل، وعن الأفضل بين الأعمال، أو الاسوأ بينها، إذا لم يكن هناك شخص يستمتع ويتأمل. فلا صحة اطلاقاً لما يقول جود: «إن صورة العذراء التي لا يتأملها أحد هي أفضل من البالوعة التي لا يراها أحد» فأحد الفلاسفة المعارضين للنظرية الموضوعية يقول: «إن القيم لا يمكن أن تفهم إلا في صلتها بما يشعر به الناس[2]».

ولعل ما أشار إليه الكسي تولستوي لعلى جانب كبير من الصواب في الرد على مبالغة النظرية الموضوعية. يقول تولستوي ما معناه: لنفترض أن إنساناً يعيش في جزيرة خالية من الناس، وأنه يقيم في بيت مكين في جزيرته هذه. ولنفترض أن الجزيرة تضج بكل انواع الخيرات والاثمار والمآكل والينابيع، فلا ينقص هذا الإنسان شيء. ولنفترض أن هذا الإنسان يتمتع بموهبة فنية رفيعة فهل يلجأ إلى كتابة الشعر أو اتيان أي عمل فني آخر؟؟ بالطبع لا ينزع هذا الإنسان في رأي تولستوي إلى القيام بأي عمل فني إذ لمن يقول الشعر أو ينحت أو يرسم؟! ولا قراء ولا متلقين؟! ففي منظور تولستوي إن الفنان ما أن يشرع في عمله الإبداعي حتى يكون المتلقي حاضراً في ذهنه، يفرض نفسه على الفنان. فالفن لا يمكن أن يفهم إلا في صلته بالآخر.

---

(١) ورد ذلك في كتاب النقد الفني لجيروم ستولينتز ترجمة فؤاد ذكريا

إنطلاقاً من أن القيمة الجمالية صفة،موضوعية أو مطلقة فإن:

أولاً: الحكم على العمل الفني يمكن اثبات صحته أو بطلانه، فالحكم يكون صحيحاً عندما تكون الصفة التي نعطيها للعمل موجودة بالفعل في العمل، ويكون باطلاً عندما لا تكون الصفة التي نعطيها للعمل موجودة فعلاً في العمل.

ثانياً: الذوق السليم هو القدرة على ادراك الصفة الموجودة في العمل، والذوق الرديء هو الافتقار إلى رؤية تلك الصفة.

إذا كان الجمال هناك في الموضوع كما تذهب النظرية الموضوعية فلماذا لا يجده الجميع ولماذا لا يتفق الجميع حياله؟؟ يتجاهل انصار النظرية الموضوعية اختلاف الناس فيما بينهم، زاعمين أن تباين وجهات النظر يختفي بمرور الزمن. ويدللون على ذلك بايراد أمثلة عن فنانين عاشوا مغمورين في حياتهم، وبعد مضي الوقت وبمرور الزمن فقد اعيد الاعتبار إلى هؤلاء الفنانين.

في الواقع إن اختلاف الناس أمر لا يتطرق إليه الشك ليس بالنسبة للمسائل الفنية وإنما بالنسبة لمجمل الظواهر والقضايا الاجتماعية والثقافية وغيرها من الظواهر. وعندما تختلف الاحكام التقويمية فإن سبب الاختلاف يكون عائداً إما إلى:

أ : إن حكم اليوم تمليه ظروف اليوم ومستجداته، في حين أن حكم الأمس أملته ظروف الأمس وثقافته وتقاليده. ونحن نعرف أن اتباع فلسفة أوغسطين في العصور الوسطى كانوا يضعون بوب ودرايدن في المرتبة الأولى من الشعراء، أما في القرن التاسع عشر فقد وضع شعرهما في مرتبة دنيا ولم ير فيه إلا السطحية والجمود. واليوم فإن شهرة الشاعرين المذكورين بدأت تعود من جديد إلى الظهور هل إن إعادة الاعتبار اليوم إلى الشاعرين بوب ودرايدن يؤدي إلى تأكيد النظرية الموضوعية؟؟ ليس بالضرورة أن تكون عودة شهرة الشاعرين إلى الصعود تؤيد النظرية الموضوعية. إذ مما لا جدال

فيه أن شهرة معظم الأعمال وربما كلها تتسم بالتقلب فهي تقدر مرة تقديراً رفيعاً وأخرى تقديراً وسطاً وثالثة قد ينفر منها.

ب: وإما أن يكون سبب الاختلاف هو تقدير العمل على اسس متباينة، ونحن نعرف إن العمل الفني يمكن أن يفسر أو يفهم جمالياً على انحاء كثيرة وأسس متباينة. فقد يستمتع أحدنا بأدب ميخائيل نعيمة لما فيه من بساطة وروعة وعمق، ويستحسنها إلى حد كبير، وقد ينفر منه آخر لافراطه في المثالية والصوفية. في مثل هذه الحالة هل يكون تفسير أدب نعيمة بطريقتين مختلفتين دليل على خلاف حقيقي؟؟ - إن كلا الموقفين يتحدثان عن موضوع واحد من ناحيتين مختلفتين فمن الممكن أن يكونا صحيحين وبالتالي ألا يمكن أن يكون الاثنان معاً على صواب من نواح مختلفة.

ويرد انصار النظرية الموضوعية على خصومهم الذين يؤكدون على تقلب القيم وتغيرها من زمن لآخر وفي الزمن الواحد من وقت لآخر، بأن التغير هذا يجعل من مفهوم القيمة الجمالية مفهوماً واسعاً فضفاضاً يتسع لجميع القيم، وفي كل العصور، وهذا محال لأن القيمة الجمالية لا يمكن إلا أن تكون دالة على صفة معنية محددة في العمل.

إننا لا نستطيع أن نجزم بصحة النظرية الموضوعية، ولا نستطيع في الوقت نفسه أن ننكر قوتها في التأكيد على الصفات المحددة الموضوعية للقيمة الجمالية، وفي الحد من تأثير الاحكام الشخصية على الأعمال الفنية فليس كما يقول C.J. Ducasse «ثمة مجال يكون كل فرد فيه ملكاً ذا سلطان مطلق، وإن يكن ذلك على نفسه فقط - هذا هو مجال القيم الأخلاقية».

النظرية الذّاتيّة:

لقد وجهت النظرية الموضوعية في عصرنا بعنف شديد، واثبت علم الانتروبولوجيا الحضارية وجود اخلاق ونظم اخلاقية بقدر ما يوجد من المجتمعات. ولا يخفى أن النزعة لاخلاق شاملة مطلقة قد خف تأثيرها إذا لم

يكن قد تلاشى، فلم تعد محاولات اضفاء طابع الشمول والإطلاق في السياسة والنظم الاجتماعية والاقتصادية مقبولة على الاطلاق. هذا ويرى كثير من النقاد والمفكرين أن النزعة الموضوعية ترمز إلى اسلوب ارستقراطي في الحياة، من خلال ما يترتب على الأخذ بها من ظهور نخبة مختارة، تتجاهل الآخرين ممن يفتقرون إلى المواهب الرفيعة، في الوقت الذي تتعزز فيه الروح الديمقراطية، التي تحاول أن تجد مكاناً للجميع في ربوعها.

تذهب النظرية الذاتية إلى أن «الجمال هو في عين الناظر» وبان قيمة العمل الفني لا يمكن اثباتها، فإما أن نحب العمل وأما أن لا نحبه. والقضية في كل الحالات هي قضية الذوق. لقد بلغ العمل لتجاوز النظرية الموضوعية شاواً كبيراً ذهب إلى حد العمل لتحرير الناس من رهبة النقاد الذين يرتدون ملابس النظرية الموضوعية. فها هو C.J.Ducasse يقف ليدافع عن الناس العاديين «الذين هم على وجه العموم متواضعون إلى حد مؤسف يسهل ارهابهم[١]».

في الحقيقة أنه مهما كنا ننكر على النظرية الموضوعية موضوعيتها واطلاقها، فإننا لا يمكن أن نقبل نتائج المدرسة الذاتية، تلك النتائج التي لا يقبل بها حتى أولئك الذين يدافعون عنها. فنحن لا يمكن أن نساوي بين احكام الناس جميعاً، ولا يمكن أن نساوي على الاطلاق بين حكم الإنسان العادي لعمل فني، وبين حكم الإنسان الواعي ذي التربية الفنية والخبرة الطويلة في الفن وبالتالي فإن عبارة «لا مشاحة في الاذواق» لا تصلح البتة أن تكون الكلمة الأخيرة في التقدير الجمالي تقول النظرية الذاتية: إن الحكم على القيمة الجمالية يرتكز إلى التجربة التي يمر بها المشاهد عندما يدرك العمل جمالياً، فالعمل جميل عندما نستمتع به، وهو قبيح عندما لا نستمتع به، وفي هذا تجاهل للسمات الموضوعية في العمل. فأنا إما أن استمتع وإما أن لا استمتع، والحكم يصف مشاعري، وأنا وحدي الذي اعرف، وبالتالي فأنا الحكم النهائي في الموضوع. وهكذا نجد أنفسنا أمام عدد كبير من الأحكام يوازي عدد

(١) انت والفن والنقاد ص ١١٨.

الأشخاص المشاهدين، بل نجد أنفسنا أمام احكام تختلف عند الشخص الواحد من وقت لآخر، وعلى هذا فلا يعد الجمال سمة موضوعية، وإنما هو يتفاوت تبعاً للمشاهد والموضوع الذي يحق لشخص معين أن يسميه جميلاً، يحق لشخص آخر بنفس المقدار ألا يحكم عليه على هذا النحو.

هذا وأن النظرية الذاتية لا يمكن أن تجيب على سؤال. لماذا تبقى اعمال فنية معينة خالدة ومثار اعجاب الناس طوال قرون عديدة؟؟ ما هو السر في عدم قدرة الزمن على جرفها في طوفانه؟؟ فالنظرية الذاتية تظل عاجزة عن الإجابة، ولا يكفي ردها في أن الاجماع لا يثبت شيئاً على الإطلاق، وكل ما يمكن أن يفعله الاجماع أو الاتفاق هو أن بعض الناس يجدون لذة في نفس الأشياء لأن تكوينهم مشابه ولكنه لا يستطيع أن يثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يدركون فيه أي جمال.

إن أنصار النظرية الذاتية لا يدخرون جهداً في الرد على الاعتراضات التي تساق ضد نظريتهم، فهم لا يرون في المعرفة الفنية والتدريب على الأعمال والأساليب الفنية شيئاً يمكن أن يؤدي إلى احداث فارق في التجربة الجمالية ذاتها، وأن جل ما يمكن أن يؤدي إليه التدريب والمعرفة، هو أن المشاهد قد يصبح يحب ما لم يكن يحبه من قبل، دون أن يصبح حكمه أو ذوقه افضل من حكم أي شخص آخر.

إن القول بأن الجمال ليس سمة موضوعية، وإنما يتفاوت تبعاً للمشاهد، ينطوي على عيوب كثيرة أقلها، أنه يجعل الجمال مرتهناً لتكويننا المزاجي، وينكر التقدير المرتكز على التدريب والتفكير. كما أن القول بأن المشاهد هو الحكم المعصوم عن الخطأ مبالغة واضحة، لأن أي حكم لا يمكن أن يبرر ما لم يكن مبنياً على أساس معرفة معينة. ونحن نعرف أن الاشخاص الذين يطلقون احكامهم غير عابئين باحكام الاشخاص الآخرين، هم الاشخاص الذين يتمسكون بارائهم المحدودة الأفق التي لا ترتكز على فهم وتدريب، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى فوضى عارمة، لأن مثل هؤلاء الاشخاص

يرفضون بعناد الاعتراف بالاحكام الأخرى مهما كثرت شواهدها واثباتاتها.

والحقيقة أن هاجس النظرية الذاتية في أن يبقى المشاهد حراً في آرائه الجمالية، ثابتاً في احكامه لا تقتلعه عواصف النظريات، وآراء النقاد من جذوره لهو هاجس مشروع يحول دون الوقوع في مستنقع الآراء المتداولة، شريطة أن لا يتحول إلى امتياز في رفض الآراء لمجرد الرفض، وإذ ذاك لا تعد الحرية جديرة باسمها.

صحيح أن الفنان الأصيل ينطلق من ذاته ويعود إليها في نشاطه الفني، ولكن هذه الذات لم تكن يوماً إلا الذات النوعية. هذه الذات النوعية التي تعتبر بحق أول صفة من صفات الفن الحقيقي، لأنها تحمل قيمة الإنسان وطموحاته وأهدافه.

والسؤال لماذا نربط بين الابداع الفني والذات النوعية لا الذات الضيقة في النظرية الذاتية؟؟ أن الربط يأتي من منطلق أن الإنسان ليس مجرد فرد، فهو وإن كان يحمل بطاقة هوية خاصة تحمل اسمه وملامح شخصيته الفردية، فهو إلى ذلك وفي الوقت عينه يحمل هوية أخرى، هوية عامة مشتركة بين ملايين الناس والوف الملايين من الناس. إن للذات الإنسانية صفتين متناقضتين الأولى فردية خاصة والثانية نوعية عامة. من هذه الصفة الثانية ينطلق الفن ويبدع الفنان. ولو لم تكن هذه الذات النوعية هي منطلق الفن لما استمرت فنون قديمة كثيرة تفرض نفسها فرضاً على النفوس البشرية الكثيرة المتعاقبة، رغم التبدلات والتغيرات الكثيرة التي حصلت عبر القرون. وفي رأيي أن الوهم الكبير الذي وقعت فيه النظرية الذاتية هو اقتصارها على الذات دون تحديد إن لم يكن على الذات الفردية فقط. إن وهم هذه النظرية يدحضه الواقع وتخطئه الأدلة والشواهد، لأن الفن إن هو إلا حصيلة تراكمات كثيرة ومعقدة تضرب في عمق الزمن، تراكمات تجارب وخبرات البشر في الماضي السحيق. إن الاستمتاع بفنون عصر ما قبل التاريخ لدليل قاطع على قصور النظرية الذاتية، ولتأكيد واضح على أن الاصالة والإبداع هما من خصائص الذات النوعية لا

الذات الفردية، التي حشرت النظرية الذاتية نفسها فيها دون أن تعمل على الارتقاء بها إلى ما هو اتم واشمل. لقد عانت فلسفة الفن من تركيز الإهتمام على الذات المنغلقة كخاصية أو منطلق للإبداع الفني، فخسر علم الجمال بذلك اساساً علمياً يستند إليه، وظل يسبح في دائرة ضيقة مغلقة. يظن البعض أن ارجاع المسائل الفنية إلى الذات النوعية هو إغفال وتجاهل لذات الإنسان الفردية. إن الأمر ليس كذلك والقضية لا تطرح على هذا الأساس، إنما تطرح في إطار العلاقة التي تقوم بين الذاتين، وهي علاقة نزاع أو صراع بين ضدين فإما أن تنتصر الفردية الخاصة وبذلك يكون انتفاء الذات النوعية وما تمثله من قيم ومطامح واهداف إنسانية، لأن الخاص لا يشمل العام. وإما أن تنتصر الذات النوعية وفي هذه الحالة لا تنتفي الذات الفردية بل تصبح أقل فردية، لأن العام بطبيعة الحال يشمل الخاص. إن انتصار الذات النوعية يؤدي إلى نوع من الفعل المتبادل فينجم عن ذلك انتقال من مجرد الأنا الضيقة إلى رحاب الأنا الكلية. انتقال من مستوى الكائن الفرد إلى مستوى الكائن الاجتماعي. أما إذا انتصرت الذات الفردية فإن الانحطاط الاجتماعي والتردي الأخلاقي واقعان لا محالة.

إن المسائل الفنية رغم تعقيداتها لم تكن في يوم من الأيام مجالاً للتقدير الذاتي الصرف، كما لم تكن سراً يدرك بالحدس الذاتي الفردي، وكأنه سر من اسرار النفس البشرية. فالنفس البشرية إذا ما انطوت على اسرار معيّنة لا تزال خفيّة فإن الإنسان لا ينفك يعمل بجد لفهم ما انطوى عليه من اسرار، ولقد توصل إلى فهم الكثير، وعلى هذا فليس كل ما يحدث في النفس البشرية يمكن تسميته سراً، فهناك افعال النفس الواضحة ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان بوسع المرء أن يعبر عن احاسيسه وانفعالاته وخوالج نفسه، ولما كان بالتالي قادراً على فهم الآخر، بل لكان الإنسان كل إنسان يعيش في عزلة قاسية رهيبة بعيداً عن الآخرين.

النظرية النسبية الموضوعية:

تبتعد هذه النظرية عن إتخاذ أي موقف متطرف، فهي تقف في موقف وسط بين النظرية الموضوعية التي ترى الجمال هناك، وأنه من الممكن إثبات صحة الاحكام الجمالية أو بطلانها. والنظرية الذاتية التي ترى أن الجمال هو في عين الناظر، وبأن قيمة العمل الفني لا يمكن إثباتها.

إن النظرية النسبية الموضوعية ترى انه من الممكن تفسير وتعليل الأعمال الفنية أكثر بكثير مما تستطيع ان تفسيره النظريتان المتعارضتان فهي تعتمد على النتائج الإيجابية لكل من النظرية الذاتية والنظرية الموضوعية دون أن تقع في نطاق التلفيق. فهي كما يذهب «هيل» «موقف مميز يختلف اساساً عن النظرية الذاتية والنظرية الموضوعية[1]» في الحقيقة ومنذ البداية يمكن الاشارة إلى أن كل فكر، وكل فلسفة تحاول أن تتوسط بين الأضداد المتضاربة تتعرض لخطر جدي يفقدها موقفها المميز من خلال تأرجحها بين طرف وآخر، فالأفكار والفلسفات التي تأخذ على عاتقها مهمة التوسط كثيراً ما تقع ضحية اتجاه معين عندما تحاول مواجهة مشكلة معينة، ثم سرعان ما تأخذ الاتجاه الآخر المضاد عند مواجهة صعوبة من نوع واحد.

تنطلق النظرية النسبية من نقطة انطلاق النظرية الموضوعية أي من أن الاحكام الجمالية ترتكز على الموضوع لا على المتحدث، ولكن الأحكام ليست مطلقة ابداً، فبالرغم من أن الحكم يعطى للعمل، فإننا لا يمكن أن نختبر الحكم من خلال الاختبار الموضوعي للعمل فحسب. وبمعنى أدق أن هذه النظرية تميز بين القيمة من حيث كونها سمة للموضوع، والقيمة من حيث كونها شعور لدى المشاهد، وعلى هذا الأساس فإنها تتسع للعالم الموضوعي والعالم الذاتي في آن. وهكذا فإن الموضوع لا ينطوي على قيمة كامنة باطنة بالمعنى الصحيح وإنما الأشياء تبدو جيدة أو رديئة بمقدار ما نستمتع أو لا نستمتع بها والقيمة الجمالية لا تصبح وفق هذا المنظور سمة مطلقة، كما لا يمكن أن تكون

---

(١) هيل: «النسبية مرة اخرى في كتاب فيغاس وكريجر ص ٤٤٥.

شعوراً مباشراً، بل صفة للموضوعات تمتاز بأنها إمكانية أو قدرة على احداث تجارب لها قيمة باطنة.

مما تقدم تبدو القيمة الجمالية سمة لا توجد إلا عندما يكون الموضوع على تماس بالكائن البشري. فالخبز مغذ لإفادته الجسم، وثاني أوكسيد الكربون مضر لنفس السبب، ولكن الخبز ليس مغذياً في ذاته ولا ثاني اوكسيد الكربون مضراً في ذاته. وعلى ذلك فإن السمة لا يمكن أن توجد إلا عندما يكون الموضوع على صلة فعلية بالإنسان. هنا يظهر الإشكال الأول ألا وهو أن الأمكان أو القدرة موجود في الموضوع حتى عندما لا يتجسد في تجربة بشرية، وحتى حين لا يكون على صلة فعلية بالإنسان. فالخصائص الكيمائية للخبز الذي يكون بفضلها مغذياً موجودة في الموضوع، وفي هذا السياق تقترب هذه النظرية من النظرية الموضوعية، حيث أن هناك موضوعاً ثابتاً له سمات ثابتة دائمة، يمكن ادراكها على نحو مشترك بين الناس.

ولكن الواقع يشير بكل تأكيد إلى أن ادراك السمات يختلف من شخص لآخر، والعمل الفني يحدث استجابات مختلفة في اناس مختلفين. إذا كان الادراك يختلف من إنسان لآخر فهل نلتقي من جديد مع النظرية الذاتية التي تقول «لا مشاحة في الاذواق» وهل تتساوى الاحكام الجمالية؟؟ أن «ليوس» لا يساوي بين احكام المشاهد الجاهل واحكام المشاهد الحكيم، وهو يميز بين انواع عدة من الأحكام منها الوصف الشخصي، ومنها الحكم الذي يعطي للموضوع قيمة. إن النظرية النسبية ترى كما بينا سابقاً أن القيمة الجمالية سمة علائقية وبالتالي لا يمكن اعطاء قيمة للشيء إلا من خلال علاقته بالمشاهد. ولكن الواقع يؤكد أنه بدخول المشاهد على الخط فإن الاحكام يمكن أن تتغير وتتباين فهي كما يقول هيل «تتوقف إلى حد هام على ثقافة المرء وبيئته وعلى مزاجه وتجربته».

وهكذا يرى هيل خلافاً لما يراه انصار المدرسة الموضوعية أن ليس هناك ثمة معيار واحد هو الصحيح وحده «إن النسبية تقبل التنوع الزاخر للعمليات

النقدية[1]» وأن الحكم المنفرد لا يمكن أن يكون ملزماً للآخرين إلا في حالة تماثل وتشابه الآخرين بالناقد صاحب الحكم. وعلى ذلك فإن الاحكام النقدية لا يمكن أن تكون ملزمة إلا لأولئك الذين تجمعهم ثقافة واحدة وبيئة واحدة، وفي هذا الإطار فإن على الناقد أن يحترم أولئك الذين يصدرون احكاماً نقدية تختلف عن احكامه.

إن تأكيد «هيل» على عدم صحة المعيار الواحد، وضرورة التسامح مع الآراء النقدية المخالفة لرأي الناقد لا يمكن أن يقلل من اختلافه مع النظرية الذاتية، فهو يرى أن الاحكام متساوية في صحتها، أنه «كليوس» لا يساوي بين حكم الجاهل وحكم الحكيم، كما أنه يحدد مواصفات معينة يجب أن تتوفر في الناقد حتى يسمح له أن يصدر احكامه النقدية، لأنه مما لا شك فيه أن الذوق يمكن تنميته وزيادة ارهافه، ولا يمكن أن يكون الذوق السليم مجرد تفضيل شخصي اعتباطي إنما هو حساسية ومعرفة وتربية الخ. في هذا السياق يمكن أن تكون هناك احكام أفضل من غيرها انطلاقاً من أن الأذهان يمكن أن تكون اكثر حساسية وتعمقاً وترتيباً من بعضها الآخر.

في الحقيقة إن قوة النظرية النسبية مرده إلى نجاحها في معالجة الاختلاف في القيم، فهي لا تتجاهل تباين الأحكام واختلاف الاتجاهات حيال العمل الفني الواحد، ولكنها تحاول أن تجعل الاختلاف أمراً معقولاً ومفهوماً. فالإختلاف في الاحكام الجمالية ليس اختلافاً على الاطلاق، فهو يعود إلى المعرفة والحساسية، إذ أن الجهل والافتقار إلى المعرفة بالعمل، وتدني مستوى الانفعالية يؤدي إلى اصدار حكم يختلف عن حكم الشخص المدرب الحساس، والحقيقة أن الحكمين: حكم المشاهد الذي تنقصه المعرفة الوثيقة بالعمل، وحكم الآخر المزود بالمعرفة اللازمة للوصول إلى الدلالة الجمالية للعمل هما حكمان لا يختلفان إلا لفظياً على إعتبار انهما يريان اشياء مختلفة ويحكمان بالتالي على اشياء مختلفة. فالمشاهد المدرب تمكن من الوصول إلى

---

(١) برنارد هيل: «أسباب النقد».

الدلالة الجمالية في حين أن المشاهد الجاهل اخفق في عملية الوصول. وهكذا فإن الاختلاف هو اختلاف لفظي فالواحد يرى غير ما يراه الآخر.

كيف يمكن إيجاد حل لمسألة الاختلاف في اصدار الأحكام الجمالية؟؟ إن المدرسة الموضوعية النسبية تلتمس حلًا لمسألة الاختلاف بتقديم الأدلة المناسبة وذلك باختبار مزايا من يصدر الحكم على العمل الفني من خلال معايير معينة. يؤكد هيل ضرورة تواجدها، إذ لا يكفي حسب هيل مجرد الميل أو عدمه للتقدير واصدار الأحكام، ولا بد بالتالي من توفر عنصري التفكير والتحليل العميقين للعمل. يذكر هيل صفات لا بد من توافرها حتى يتمكن المشاهد أو الحاكم وبالتالي الناقد من اصدار الحكم وهذه الصفات هي: ١- حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه ٢- خبرة واسعة في الفنون ٣- معرفة واسعة عن الفن في مجال الفن وغيره من المجالات ٤- القدرة على الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة وتأثيرها في حكمه ٥- مذهب نقدي يقدم اساساً نظرياً مرضياً للتقديرات الفنية.

وعلى هذا النحو فإنه في حالة حكم الشخص الذي لا تتوفر لديه مثل هذه الصفات فإن احكامه تكون في مرتبة دنيا، إذ لا تكفي الامانة والميل، وهذا الشخص بحاجة إلى وقت اطول ليعرف المزيد عن العمل. أما عندما يكون الخلاف بين شخصين تجمعهما تجربة واحدة واحساس واحد، فإن تسوية الخلاف تصبح امراً بالغ الصعوبة والتعقيد. وهنا لا بد من توقع حالتين: في الحالة الأولى حيث يفسر الإثنان العمل ويحكمان عليه بنفس الطريقة لا بد من أخذ السمات الموضوعية في العمل بالاعتبار. فإذا رأى المشاهد الأول ما لم يره زميله الثاني ففي استطاعتهما أن يتلاقيا في أحكامهما من خلال التحليل العميق والدراسة الواعية لما ينطوي عليه العمل. وفي هذه الحالة فإن في مقدور المشاهد الأول أن يجعل زميله المشاهد الثاني يرى ما لم يتمكن من رؤيته من قبل. ولكن الصعوبة هي في ذلك النوع من الاختلاف الذي لا يفسر العمل ويحكم عليه بنفس الطريقة وإنما من خلال تفسيرات مختلفة للعمل في هذا

الخلاف يمكن أن تزول الصعوبة وتضيق شقة الخلاف بين الاحكام من خلال الجمع بين التفسيرات المختلفة في قراءة واحدة مترابطة للعمل، وإذ ذاك يمكن الحصول على تفسير اكثر غنى من التفسيرات السابقة ولكن إمكانية التغلب على هذه الصعوبة ليست متوفرة في كثير من الأحيان. فقد يبلغ اختلاف التفسيرات حداً يستحيل معه الجمع بينها في تجربة واحدة. عند هذا الحد نصل إلى لب النظرية الموضوعية النسبية، هذه النظرية التي لا تريدنا أن نسأل ولا أن نهتم بالتفسير الصحيح انطلاقاً من اعترافها الأكيد بثراء وتعقد الأعمال الفنية. فالأعمال الفنية حسب تعبير بوس Boas «متعددة القيم» وأن كل تفسير يمكن أن يكون صحيحاً إذا كان يطال ما هو موجود موضوعياً في العمل، ونحن نعرف بكل تأكيد أن تفسيراً معيناً للعمل يمكن أن يطال الكثير من العمل اكثر مما يطاله تفسير آخر؛ وأن هناك تفسيرات تثمر قيماً جمالية أغنى من غيرها. وعلى هذا النحو فإنه من الواجب علينا ألا نبحث عن التفسير الصحيح الأوحد، فإن هذا البحث يتسم بالعقم وغالباً ما يؤدي إلى حكم قطعي جائر. وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا بد من الاستفادة من مجمل التفسيرات وكثرتها كما أنه لا بد من قراءة العمل بطرق مختلفة. وهكذا نفهم أن الناقد الذي يستحق صفة ناقد هو ذلك الشخص الذي يفسر احكامه بكثير من الوضوح، وهوالذي يحترم التفسيرات الأخرى التي تبنى على اساس من المعرفة والتدريب والثقافة.

استنتاجاً لما سبق فإن النظرية الموضوعية النسبية تردم الهوة التي تباعد بين الاحكام أو تضيقها، ومع ذلك ورغم حرص النظرية على تضييق شقة الخلاف بين القيم فإن خلافاً جذرياً يبقى مستحكماً في بعض الأحيان رغم كل محاولات التحليل وتقديم المبررات، ولعل ذلك عائد إلى الفروق الأساسية في المزاج والشخصية والتربية عند البشر. والحقيقة أنه من الصعوبة بمكان أن يتحرر الإنسان دفعة واحدة في ذوقه، فنحن نتجاوب مع اشياء معينة ولا نتجاوب مع اشياء أخرى، وكثيراً ما تدفع القدرة الانفعالية إلى تذوق اعمال معينة وتحول دون تذوق اعمال أخرى.

وعلى هذا الاعتبار فإن قيمة العمل الفني لا يدركها إلا أولئك الذين تتوفر لهم صفات معينة للادراك الجمالي، وأن الاختلاف في الاحكام لا يمكن أن يشكل مشكلة طالما أن مبررات الحكم متوفرة. والمسألة لا يمكن أن تثار إلا إذا كان الغرض هو الوصول إلى الحكم الصحيح. وبالنسبة لهذه النظرية فإن المشكلة إن هي إلا مشكلة زائفة. ولعل قول الناقد هازليت، أكثر تعبيراً من موقف النظرية الموضوعية النسبية في هذا الصدد: «إن النزاع بين المعجبين بهوميروس والمعجبين بفرجيل لم يُبت فيه، ولن يبت فيه، ابداً: فستظل هناك على الدوام اذهان تنظر إلى مزايا فرجيل على أنها أقرب إلى اذواقها، وبالتالي أدعى إلى اعجابها ومتعتها من مزايا هوميروس، والعكس بالعكس. وكلا الفريقين على حق حين يفضل ما هو اكثر ملاءمة له، أي الرقة والنقاء في احدهما، والامتلاء والانسياب الفخم في الآخر... وكلاهما على حق فيما يعجب به، وعلى خطأ في انتقاده للآخر نظراً إلى ما يعجب به... فمهما كان مقدار تعصبنا، فلن نستطيع أن نجمع بين المزايا المتضادة في وحدة واحدة».

إن النظرية الموضوعية النسبية تقف من مسألة الاختلاف في القيم موقفاً افضل مما تقفه النظرية الموضوعية أو النظرية الذاتية، فهي تعالج هذا الاختلاف على اساس موضوعي، كما أنها تظهر امكانية التغلب على الاختلاف. هذا بالإضافة إلى تسامحها وتواضعها في موضوع النقد الفني،

اختبار مفاهيم النظرية:

إن المفاهيم الأساسية للنظرية الموضوعية النسبية ترتكز على مفهوم القدرة أو الإمكان. فالقيمة الجمالية هي: «قدرة الشيء أو قوته على احداث نوع معين من الاستجابة الجمالية في المشاهد القادر على هذه الاستجابة».

إن قول النظرية بأن الموضوع لديه القدرة على خلق القيمة الجمالية، هو قول ينطوي على تأكيد صفة ثانية في العمل، ولكن هذه الصفة أو السمة غير قابلة لأن تعرف إلا عندما تدخل في تجربة المشاهد. وهكذا فإن هذه النظرية

تريد أن تجمع بين النقيضين فهي تتحدث عن سمة في الموضوع ولكنها في الوقت عينه ترى أن الاستجابة الجمالية هي الدليل على وجود السمة هنا تبرز المشكلة بحدتها. إذ من الواضح أن تظهر استجابات عديدة، وإذا ما كانت كل استجابة من هذه الاستجابات دليلاً على وجود السمة فمن الطبيعي أن يعطى للموضوع الواحد سمات عدة، وفي هذا الإطار لا يعد في مقدورنا أن نتكلم عن السمة أو الصفة في الموضوع أو حتى عن أية سمة على الاطلاق. بل أن نفس العمل يمكن أن يثير استجابات متعارضة تماماً، فقد يسبب الفرح لشخص والاشمئزاز لشخص آخر. ونحن في هذه الحالة يمكن أن نسند إلى العمل القدرة على احداث هذين الأمرين. ألا نكون قد اسندنا إلى العمل سمات متعارضة؟؟ هنا نرى أن مفهوم القدرة يصبح من الاتساع والشمول بحيث يؤدي إلى اشكالات. وعلى هذا يمكن أن نخلص إلى نتيجة محددة هي أن فكرة الإمكان لا تفسر كل شيء تفسيراً حقاً.

ازاء هذه الاشكالات التي تثيرها فكرة الإمكان يفتح الباب من جديد امام النظريتين: النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية للاطلالة من جديد للدعوة إما إلى الكف عن الكلام عن القدرة أو الامكانية والاكتفاء بالسمات الموضوعية فقط كما تفعل النظرية الموضوعية، وإما إلى الاعتراف بأن العمل الفني هو جميل لأن المتزوق أحس بلذة معنية تجاهه عندما تأمله كما تفعل النظرية الذاتية. وهكذا يستمر تبادل الاتهامات بين النظريات المختلفة في محاولة لإنكار الواحدة منها الأخرى. هذه الاتهامات التي لا يمكن أن تنتهي فهي مستمرة إلى ما لا نهاية من منطلق أن مشكلات التقدير هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن حلها. وأن كل من يريد أن يخرج بحل نهائي لمثل هذه المشكلات لا يفهم هذه المشكلات على الإطلاق.

الباب الثاني

تطور المفاهيم الجمالية عبر العصور



تطور المفاهيم الجمالية عبر العصور

إن إنسان اليوم مهما سما فكره، ومهما حصّل من معارف وافكار، ومهما بلغت ثقافته، فإنه يظل يغرف مما تركه له الاقدمون من تراث. إن عظمة اجيالنا تكمن في ما اعطى اسلافنا للحاضر وهيأوه للمستقبل. ومما لا ريب أنه ليس بمقدورنا أن نفهم آثار الفنانين المعاصرين، ونتلمس سر الجمال فيها إلا إذا رجعنا إلى الماضي نكتشف فيه خلاصة التجارب التي عاشها مفكرو الجمال والفنانون. إذ ذاك نتمكن من عملية الفهم، وإذ ذاك يمكننا أن نجد الصلة بين الأمس واليوم، بين القديم والجديد، إن حاضرنا يشمل ما كناه وما يمكن أن نكونه وأن Heidegger على حق حين قال الإنسان هو «L'étre des lointains» فالحاضر لا يمكن أن نبنيه إلا إذا شخصنا بأبصارنا نحو الماضي، ذلك الماضي الذي لا نملك سواه بشكل مطلق كما يقول «Ibsen»[1] ابسن: on ne possède eternellement que ce qu'on a perdu. على هذا الأساس فإن الفن ليس وليد العصر الحاضر، وأن تذوق الجمال ليس خاصاً بإنسان اليوم وإنما هو قديم قدم الإنسان نفسه.

منذ القديم كان الفنانون ينتجون الفن، وكان النقاد يتذوقونه ويشرحون عوامل الإبداع فيه. فإن حياة الاغريق حفلت بالفن والفنانين وعلماء الجمال، بعضهم كان ينتج الفن، وبعضهم الآخر كان يتذوقه ويحكم عليه. وكذلك الرومان والصينيون واليابانيون والعرب. لقد ظلت آثار بعض هؤلاء الفنانين شامخة تشهد بالعظمة وتنطق بالروعة والجمال، كما بقيت آراء بعض المتذوقين والنقاد حية لم يقو الزمن على جرفها في طوفانه.

أما كيف كانت قصة نشأة هذه الفنون، وقصة نشأة علم الجمال؟؟ - إن نشأة الفنون لها تاريخ يتعرض له ويدرسه من يدرس تاريخ الفن وهذا ما لا يعنينا، وإنما يعنينا ما رافق تلك الفنون من تذوق وشرح وتفصيل، عنيت كل ما يدخل في نشأة علم الجمال.

يرجح مؤرخو علم الجمال بأن تذوق الفن والحكم على جماله ظهر في العالم القديم حوالي القرن السادس قبل الميلاد عندما بلغت الفلسفة أوج تطورها وقد ظهر كثير من النظريات الجمالية في المدن اليونانية، وفي جنوب ايطاليا، وجزر صقلية، وفي مدن اسيا الصغرى، حتى أن كثيراً من هذه الآراء الجمالية القديمة ما تزال تحتفظ باهميتها حتى يومنا هذا.

وقبل استعراض بعض مفهومات الجمال عند بعض الشعوب لا بد من الاشارة إلى أمرين:

أولاً: إن المفهوم العام لمعنى الجمال، لدى الشعوب، كان يتطور من عصر إلى عصر ومن أمة إلى أمة.

ثانياً: إن هذا التطور لمعنى الجمال، ظل مفهوماً متفاوتاً يختلف من أمة لأخرى.

الفصل الأول :

الفن المصري القديم

شكل الفن المصري القديم عنصراً عظيماً من عناصر الحضارة المصرية القديمة. ومن الغريب أن يبدع المصريون في عهد هو بداية التاريخ فناً عظيماً شامخاً، لقد تمكن قدماء المصريين من فن العمارة إلى حد يصبح القول معه: «إن المصريين القدماء كانوا اعظم البنائين في التاريخ كله، وتمكنوا من فن النحت حتى يمكن القول، إن هذا الفن لم يكن في بلد من البلاد اكثر حيوية مما كان عليه في مصر القديمة[1]» وإذا كان الفن مرآة تعكس حضارة الشعوب، ووسيطاً يعبر بواسطته عن قناعات ومعتقدات واحاسيس الشعوب «فإن المصريين القدماء قد أنشأوا دون شك فناً صادقاً غذته البيئة المصرية، وتعهده العقل المصري، وطورته الاحداث السياسية منها والاجتماعية وفرضت عليه العقائد الدينية طابعها[2]».

مما تقدم نستنتج أن الفن المصري القديم قد نشأ فناً مستقلاً إلى حد كبير عن باقي الفنون الأخرى في العالم، نشأ في أمة زراعية أدت بها حياتها الزراعية إلى العيش ضمن جماعات واسعة منظمة عملت على شق طريقها بعزيمة وحكمة وعلى تخليد عقائدها بالفن.

ومما يدل على أن الفن المصري القديم نشأ مستقلاً عن بقية الفنون الأخرى في العالم هو أن المصريين القدماء نقشوا على حوائط معابدهم كل ما يتعلق بحياة الإنسان الاجتماعية، كما نقشوا الادوات التي كان يستعملها في

(١) تاريخ العمارة والفنون ـ توفيق احمد عواد الطبعة الثانية ص ٨٩.
(٢) المرجع نفسه ص ٨٩.

حياته الدينوية القصيرة من حلى ومتاع.

لقد أحيى المصريون القدماء أول نهضة للفكر البشري عندما رفعوا الفن إلى مرتبة عالية. إن النهضة الفنية بلغت أوج عظمتها في عهد الاسرة الرابعة عصر بناة الأهرام ٢٧٢٠- ٢٥٦٠ ق.م. ولكنها اتجهت بكل قوتها إلى العمارة والهندسة اكثر مما اتجهت إلى الفن الزخرفي.

يتميز عهد الأسرة الرابعة بسيطرة نفوذ الكهنة، لذلك اصطبغت الفنون في هذا العهد بصبغة دينية، وكان الاهتمام ببناء المقابر والمعابد ونحت السلع الجنائزية ونقشها وزخرفتها إهتماماً كبيراً إلى جانب عنايتهم بتجميل كل اداة مفيدة عملياً فصنعوا الاقدام وايدي الملاعق على شكل زهرة اللوتس، وصنعوا المقاعد والأسرة على هيئة سيقان الثيران القوية العضلات، كما اهتموا بتسجيل صور الحيوان كاهتمامهم بصورة الإنسان.

لقد أبدع الفنان المصري القديم في فن الرسم والنحت والنقش والتصوير، وخضع الفن يومذاك لاصول وقواعد لم يحد عنها إلا قليلاً طوال العهود الفرعونية «ولقد كان من الأصول المرعية أن يكون أهم الاشكال في المنظر اكبرها حجماً، ويتمثل هذا بصفة خاصة في رسوم الأفراد، وقد خصوا أضخم النصب للمعبودات ثم تليها رسوم الملوك ثم الرعية[1]».

إن الأمثلة على تقدم فن الرسم توجد في مصاطب «سقاره» ذلك الرسم والنحت على جدران المقابر اللذان كانا يمثلان حياة الميت. ولقد أمكن من خلال هذه الرسوم معرفة نوع الحياة الاجتماعية والزراعية في مصر القديمة.

إن موضوعات النقش والرسم قد تنوعت، وكان لكل عصر طراز فني خاص به، على الرغم من أن الفنانين التزموا قواعد فنية عامة في كل العصور، ولقد كان الغرض الذي توخاه المصري واحداً سواء كان ذلك في التماثيل أم في

(١) الموجز في تاريخ الفن محمد صدقي الجباخنجي دار المعارف ١٩٨٠ ص ١٥.

الصور والنقوش، فالهدف هو أن تنقلب هذه التماثيل، وتلك الصور إلى اشكال حقيقية عند البعث.

إن إيمان المصري القديم بحياة ثانية بعد حياته الأولى على الأرض، وإيمانه باتصال الحياتين جعله يعمل على حفظ جسده، كي لا يبعد عنه روحه، وامعاناً في استئناس الروح أقام المصري القديم لنفسه تمثالاً على صورته، يضعه معه في قبره، واحاطه بكل ما كان له في حياته من مأكل وملبس ومتاع كي لا تفتقر الروح إلى شيء ألفته في دنياها «وهكذا كان الإيمان بالخلود مبعث فن من الفنون الخالدة، وكان الفنان يضيف إلى التمثال رمزاً يشير إلى اسم صاحبه وكانوا يظنون أن من يريد أن يحرم ميتاً من عودة روحه إليه أن يمحو اسمه فوق التمثال[1]» بلغت صناعة التماثيل درجة كبيرة من الدقة في الدولة القديمة، وقد استخدم الفنان في صناعتها مختلف المواد التي وجدها في متناول يده، ويلاحظ أن التماثيل كانت تنحت بدقة من الجهة الإمامية، أما الاجزاء الخلفية فلا يعتنى بنحتها.

كان الفنان المصري يتجاهل شيخوخة صاحب التمثال، ويصوره شاباً في مقتبل العمر يفيض حيوية وقوة واعتداداً بالنفس، أو رجلاً في منتصف العمر علاه الوقار وعمرته الهيبة. وقلما توجد تماثيل تحكي الوهن والضعف إلا إذا كانت لأناس من الطبقة الدنيا.

يبدو أن فن النحت في مصر القديمة قد تأثر باتجاهين طوال التاريخ المصري، الأول اهتم بالاجسام الممشوقة النحيفة التي كانت سائدة في ذلك الوقت في المجتمع المصري، والثاني كان واقعياً ترتكز على الشباب النضير الذي كان كل شخص يود أن يستمتع به طوال حياته في العالم الآخر، وقد ظهر ذلك في تماثيل الآلهة، وكانت تماثيل الاشخاص بالإضافة إلى مظاهر الشباب، تهدف إلى المحافظة العامة على قسمات الوجه، لأنه عند وقوع أي خطأ في

---

(١) الفن المصري، ثروة عكاشة دار المعارف بمصر ص ٥٤١ ـ ٥٤٢ ص ٣٦٠.
(٢) المرجع السابق ص ٣٦٠.

الشبه، تتقمص التمثال روح أخرى، لذلك حرصوا في نحت التماثيل على ابراز الشبه بين التمثال وصاحبه في كثير من الدقة دون اهتمام بجمال التمثال الفني، وهكذا كان من النادر أن نجد في فن النحت اشكالاً مشوهة أو واهنة إلا في بعض الاشكال لأشخاص ينتمون إلى الطبقات الدنيا.

لقد استعاض الفنان المصري القديم عن الاحجار الصلبة كالغرانيت بالخشب والحجر الجيري توفيراً للوقت، فهو لم يعتمد على الاحجار الصلدة إلا في تماثيل الملوك.

لجأ الفنان المصري إلى الألوان المختلفة الجميلة التي تتفق وجلال ما يبدع، ولكن القواعد الكهنوتية لم تترك الفنان ينساق وراء عواطفه وإلهامه بل جعلته أقرب إلى الفنان المنفذ منه إلى الفنان الطليق.

كان ثمة نوعان من التماثيل أولها ذو غرض ديني ومعماري وقد تميز ببساطته وجلاله وتزمته حتى لا يجافي قدسية المعابد، وبالتالي ذو غرض دنيوي وقد تخلص من قيود النوع الأول، فصور الناس كما هم في حياتهم اليومية.

إن التماثيل التي بقيت سليمة قليلة جداً ولكننا لا نزال نجد من المنحوتات الخشبية ما هو أجمل صنعاً وأدق متانة من المنحوتات الحجرية.

خلت معظم حيطان معابد الاسرتين الثالثة والرابعة من النقوش والصور[١] وهذا ما يناسب الفلسفة الدينية للملكية القديمة التي كانت تقول: إن حق الملك المقدس يرقى إلى مركز الالوهة بعد موته فهو إله في الآخرة كما هو إله في الدنيا، فلا حاجة له إذن لتلك النقوش السحرية التي تحميه في الآخرة.

إن القدرة الفنية على النقش في مقابر الخاصة في وقت محدد، ويمكن أن يكون ذلك في عهد الأسرة السادسة قد انحطت انحطاطاً ملموساً، ولعل السبب في ذلك يعود إلى زيادة عدد حجرات المقبرة. أما النقوش على جدران الاهرام فكانت نقوشاً طقسية غنية بالاشارات التي ترمز إلى المعتقدات التي

(١) مصر تحت ظلال الفراعنة. محمد جابر مكتبة الانجلو المصرية ص ١٠٥ ـ ١٥٤ ص ١٥٥.

كانت سائدة، ولقد تضمنت هذه الطقوس الخلود للملوك في اهراماتهم، فكانت تصور صعود الملوك إلى السماء، وكيف كانوا يفرضون أنفسهم على الآلهة ويشاركونهم حياتهم متنقلين في الفردوس.

التصوير: خلال عهد هو بداية التاريخ نجد في مصر محاولات للرسم على الأواني الفخارية وعلى الحجارة الصلبة. ويرى اساتذة التصوير أن المصريين القدماء كانوا اساتذة فن التصوير. فقد استعمل المصريون الألوان المختلفة في رسومهم. أما من الناحية الصناعية فإن الفنان المصري قد استعمل الألوان التي وجدها في الطبيعة كالأكاسيد والمواد المعدنية كالأبيض والاصفر والاخضر والرمادي والأحمر. أما اللون الأزرق فلم يعرف إلا حديثاً، أما المواد المثبتة التي استعملت في مصر الفرعونية فهي الجيلاتين والغراء والصمغ ومادة زلال البيض وشمع النحل الذي استعمل في بعض الأحوال لتغطية سطح اللوحة الملونة[1].

لقد حظي فن التصوير منذ نشأته بحرية لم يظفر بها فن النحت، فكان للمصور المصري طابعه الخاص، فإذا ما صور إنساناً عني بابراز القسمات المميزة في الوجه وحده وصور سائر الجسم على نمط لا يتخطاه؛ وإذا ما صور امرأة جعل جسدها يفيض رشاقة، أو رجلاً جعله شاباً قوياً مفتول العضلات، دون أن يلقي بالاً إلى ما بين الاشخاص من تفاوت في الاعمار والاحجام.

إن ما تبقى مما ابدعه المصريون القدماء في إطار التصوير يندرج تحت مجموعات ثلاث: المجموعة الأولى تمثل اساطير مصر القديمة عن العالم الآخر وآلهته. والثانية تمثل الطقوس الجنائزية التي كانت تقام للميت قبل دفنه، أما المجموعة الثالثة فكانت تمثل مشاهد الحياة. إن إيمان المصري منذ القدم بحياة ثانية جعل الفنان يصور الميت وسط مباهج حياته الأولى حتى لا يحرم شيئاً مما كان له في دنياه.

(١) المرجع السابق ص ١٥٥.

لقد ظل التصوير منذ نشأته إلى أن انتهى مثلاً حياً في حضارة الأمم الأخرى. بالإضافة إلى الفن المعماري نشأت الحاجة إلى قيام صناعة حرفية. ويكاد يكون الفن الدقيق أول شيء اشتغل به المصري، وأول ميدان من ميادين الفنون اشتهر به الفنان المصري واجاد فيه. لقد بدأ المصري بهذا الفن يوم اتخذ لنفسه ادوات من الحجر يستخدمها في حياته اليومية صاغها اشكالاً فيها فن وابتكار.

يرى كثير من الباحثين أن الفنان المصري حاول أن ينفذ إلى ما وراء الاشكال الظاهرة ليحيط بقوانين الاشياء المستترة، ولم يكن يريد أن يصور اجسام الأشياء بقدر ما اراد تصوير روحها؛ وأن ولعه بما هو خفي يبلغ حد المرض. «كل شيء في مصر الهي؛ لأن مصر التي منحتها الطبيعة الخير واليسر وسهولة العيش وكفتها مشقة الجهاد في سبيل المادة استلقت منذ الأزل تتأمل ما وراء المادة... حظها في هذا حظ الهند أمة كثيرة الخير دانية القطوف، لا حاجة بها إلى الكفاح، ولا عمل لها إلا استمراء ترف الحكمة العليا... انقطعت هي أيضاً من قديم تحت اشجارها المقدسة تبحث عما وراء الحياة[1]».

فالفن المصري نعت وما يزال ينعت بالصرامة والجد والعمق، خلافاً للفن الاغريقي الذي لا نكاد نفتح كتاباً عنه كما يقولون حتى نجد كلمة الحياة وكلمة الإنسانية من نعوت ذلك الفن. فإذا كانت الحياة هي كل شيء عند الاغريق، وإذا سعى الاغريق إلى تلمس حدود الحياة الأخرى فإنما كانت طريقتهم إلى ذلك هي العقل والمنطق لا القلب والروح فقد كان كل شيء في مصر مستتراً خفياً كما يقول توفيق الحكيم في حين كان كل شيء عارياً جلياً كالمنطق عند الاغريق. إن الفنان المصري القديم لم يكن يعنيه جمال الجسد ولا جمال الطبيعة إنما كانت تعنيه الفكرة لا الأشكال الظاهرة: «هذه هي الصعوبة في فهم مصر وهذا ما جعل الفن المصري سراً مغلقاً حتى اوائل هذا

(١) توفيق الحكيم تحت شمس الفكر المطبعة النموذجية ص ٦٠.

القرن، وما صرف الناس إلى دراسة اليونان وحدها، فهي واضحة المعنى يسيرة المنال؛ لأنها لزمت شاطيء الحياة![1]».

ومن الواضح أن عدداً غير قليل من الباحثين والفلاسفة وعلماء الجمال شاركوا توفيق الحكيم في رأيه ومنهم على سبيل المثال هيجل الذي كما يقول «سوريو» لم ينج من الوقوع في الخطأ السرابي عندما وافق على أن مفتاح الهم الجمالي للفن المصري هو لون من الرمزية السرية الغامضة «عندما كان هيجل يفكر هذا التفكير كانت الشروح والتفسيرات التي يستند إليها كوثائق ومراجع والتي تقوم على محاولة استخلاص اراء فلسفية غامضة من الخطوط الهيروغليفية المصرية مرتكزة في ذلك على ما يزعم فيها من وجود رموز طبيعية أو مجازات رمزية وما اشبه، قد أصبحت شروحاً متخلفة لا قيمة لها وتفسيرات عفى عليها الزمن، إذ كان العلماء قد باشروا قراءة تلك الخطوط، واتضح لهم مما طالعوه في شواهد الفن المصري، أنها تؤلف مجموعة من النصوص المعدة للقراءة، وليست مجرد رموز واشارات مجازية مبهمة. وقد يكون الفن المصري فقد بذلك شيئاً من جلاله الروحاني ومن ابهامه اللذين أسبغتهما عليه النظرات الرومنطيقية[2]».

وهكذا فإنه من منظور «سوريو» فإنه ومهما يكن محتوى الدين المصري، والأدب المصري والعلوم المصرية، فالحقيقة هي أنه بالنظر إلى فقدان المعلومات الكافية عن مظاهر هذه الاعجوبة المثيرة فقد ذهب الناس طويلاً إلى تعظيم شأنها وتقييمها فوق ما تستحق. وذلك لأن ما من أحد، ازاء ضخامة الاهرام أو أبي الهول وازاء بساطة تخطيطهما، إلا وتعتريه المشاعر الكثيفة التي تبعثها الجرأة، ويثيرها الغموض، وتولدها العظمة في اغوار النفس البشرية. وإذا اضفنا إلى ذلك استحالة فك رموز الكتابة المصرية خلال قرون طويلة ادركنا كيف تولدت تلك الصور الغريبة التي حاول القرن الثامن عشر اعادة رسم

---

(١) توفيق الحكيم تحت شمس الفكر المطبعة النموذجية ص ٦٢.
(٢) اتيان سوريو الجمالية عبر العصور ترجمة د. ميشال عاصي منشورات عويدات ص ٦٤ ـ ٦٥.

خطوطها والوانها[1]».

أخيراً أن الفن المصري الذي وصلنا غير مكتمل الحلقات، كما أن آثاره ناقصة. إذ أن اعمالاً فنية لا تحصى ضاعت واندثرت. فنحن نعرف ما كان للموسيقى من دور واضح في حياة المصري القديم، ومع ذلك فنحن لا نملك أية معلومات عن هذا الموضوع.

إن شموخ الفن المصري الذي لا يقوى أحد على نكرانه تم في جو لم يكن الفنان يعبر فيه عن مشاعره وآرائه الشخصية، بقدر ما كان يحاول التعبير عن وضع عام ديني واجتماعي. فكل ما كان يقوم به الفنان هو أن يكون ترجماناً لمشاعر وتصورات ومعتقدات الجماعة وتجسيدها في الواقع الملموس.

والآثار الفنية المصرية التي وصلتنا وأن عكست حاجات الحياة الحضارية بشكل اساسي فإنها عكست إلى حد ما الحياة المصرية العامة لأن تجميل الحياة، واكبار العمل الجماعي، ومحاولة قهر الفناء والانتصار على الموت، وتخليد ما هو عابر، والانتصار على الزمن والموت، وتحويل الاشباع المادي النفعي إلى اشباع روحي جمالي إن هي إلا حاجات المصريين جميعهم مهما كانت انتماءاتهم ومواقفهم.

إن دسم الفن المصري، الذي لا يمكن لأحد أن لا يلذ بمذاقه، قد اكتفى بإطار ضيق، فلم يحاول أن يجتهد، أو أن يحاول تفسير أو تغيير الوجود الإنساني بصورة عامة، وسبر اغواره، والكشف عن جوانبه الخفية، فلم يقدم والحالة هذه للبشرية ما من شأنه أن يتخطى الحدود والمناطق إلى افاق الإنسانية الواسعة، فقد أخذ عليه الكثيرون من نقدة الفن والمؤرخين له ذلك متهمين إياه بالجمود والتخلف عن الفن عند الأمم الأخرى بسبب من السيطرة الكهنوتية عليه حتى ليعترف بمثل هذا الرأي الدكتور ثروت عكاشه: « وهكذا ظل الفن المصري يعاني من استبداد السلطة الكهنوتية من تشويه للصورة الإنسانية

(١) المرجع نفسه الجمالية عبر العصور ترجمة د. ميشال عاصي منشورات عويدات ص ٥٩ ـ ٦٠.

والتضحية بالإنسان من أجل الآلهة، والتضحية بالفرد من أجل الدولة، والتضحية بالفنان من أجل التقاليد، حتى استطاعت هذه السلطة الكهنوتية بعد ثلاثة آلاف عام أن تخمد روح التلقائية وأن تعين على انتشار الشكلية والتخلف[1]».

هذا قول فيه الكثير من التعميم وإذا صح فإنه يصح بالنسبة لفترة من الفن المصري ولكنه لا يوسمه بميسمه ككل. «والواقع أن كثيراً من الفن المصري حتى من ايام الدولة القديمة يفيض حيوية وحساسية، وأن هذا الفن - البعيد كل البعد عن الجمود - تطور تطوراً عظيماً خلال عصوره الطويلة. يضاف إلى ذلك أنه فن بالغ التنوع والتعقيد، إذ يشمل من الآثار الضخمة الاهرام وأبا الهول وتمثالي ممنون والمعابد والتماثيل الملكية التقليدية التي تم صنعها على نماذج جامدة حسب الطقوس والرموز الدينية، وغير ذلك من التماثيل - حتى تماثيل الملوك والملكات - فكل من هذه ينبيء عن فردية، فضلاً عن خصائص كثيرة وامزجة متنوعة وجمال فني رفيع[2]».

---

(١) الفن المصري ـ ثروت عكاشة دار المعارف مصر.

(٢) تاريخ العلم، الجزء الأول جورج سارتون ص ١٢٤.

الفن الرافدي

إن الفن الرافدي الذي هو الفن العربي في بدايته، هو من أقدم الفنون على الإطلاق، وإن حضارة بلاد ما بين النهرين تشمل حضارات عدة:

١ـ الحضارة السومرية التي تمركزت في الجنوب، وكان من أهم مدنها أوروك (الورقاء) واور وسوزا وحسونة

٢ـ الحضارة الأكادية وهي أقدم حضارة عربية، وقد اختلطت بالحضارة السومرية، ثم احتلت مكانها، وكان مركزها في وسط العراق

٣ـ الحضارة البابلية وهي أكادية ومركزها مدينة بابل، وصلت في عهد حمورابي إلى ذروة حضارتها

٤ـ الحضارة الأشورية التي كان من أشهر مدنها أشور ونينوى وخورسباد

٥ـ الحضارة الأمورية وكان مركزها في سوريا

إن أقدم الآثار التاريخية الخاصة بحضارة ما بين النهرين جاءت من بلاد سومر، وموضعها الجغرافي بين النهرين على مسافة قريبة من رأس الخليج الفارسي، غير أن هذه الحضارة لا بد أنها شملت غير السومريين.

عرفت الحضارة السومرية ألواناً مختلفة من الزخارف والنقوش التي تناسقت مكوناتها الكلسية والصدفية والنحاسية، كما عرفت صنوفاً من الرموز والدلالات المعنوية بالإضافة إلى إهتمام كبير بتناسق الخطوط. إن الحضارة السومرية كانت على جانب كبير من غزارة الفكر، فقد إنتقلت الكتابة في هذه

الحضارة من مرحلة التصوير إلى مرحلة الرموز والدلالات المعنوية، وبهذه الكتابة فقد دوّن السومريون أخبار ملوكهم وأمرائهم وأساطيرهم وتراتيلهم الدينية.

كان الفن السومري إنعكاساً لمعاناة السومريين ونمط حياتهم الإجتماعية ويرد الدكتور فوزي رشيد تجريدية الفن السومري إلى ما «حل بالإله تموز على يد شياطين العالم السفلي، فإن المأساة التي يعيشها أحياناً من يتكفل بمهمة إستنزال المطر، وزيادة الخصوبة بالطرق السحرية، قد هزّت مشاعر الفنانين، وأصبحت طابعاً يميز فنونهم وآدابهم، مثلما صارت معاناة السيد المسيح طابعاً مميزاً للفنون المسيحية، إذ إن أقدم النماذج الفنية السومرية ليست إلا تعبيراً صريحاً للمعاناة التي كان يتحملها الكاهن الذي تفشل ممارساته السحرية في استنزال المطر وزيادة الخصوبة»

خضع السومريون للأكاديين الذين امتاز فنهم ببراعته الفائقة في النقش النافر، وإهماله الواضح للمنظور، وفي صنع الأختام الأسطوانية التي عثر عليها بوفرة. غير أن الحضارة السومرية كانت أرقى من الحضارة الأكادية، واستمرت هي المتغلبة إلى أن سيطر حمورابي على جميع بلاد ما بين النهرين، وجعل عاصمته بابل، وأصبحت مملكته تسمى بلاد بابل.

يمتاز الفن البابلي الذي إستقرّ على أيدي الموجات السامية التي وفدت من بادية الشام بميله الشديد إلى جمع المعلومات وتدوين الآثار، واستخدام الأجزاء المختلفة لعدة حيوانات، وذلك لتجسيد تخيلاتهم عن أشكال آلهتهم المتعددة، كما يمتاز باستخدام الرموز الجزئية كدلالات دينية. كأن يرسم وجه إله بعين واحدة تعبيراً عن الشر. والحقيقة أن الفن البابلي بما أعطاه للأعضاء من إمكانية كبيرة على الحركة، فإن أشخاصه وأشكاله الفنية كانت على هذا النحو تأخذ أحجامها ليس من وجودها الفعلي، بقدر ما كانت تأخذ أحجامها من دلالاتها المعنوية والرمزية؛ فقد تكون العقرب بحجم كبير جداً كحجم حيوان من الحيوانات مثلاً، وقد تكون الأفعى طويلة أكثر بكثير من طولها

الحقيقي. والواقع أن أهم ما يلفت الانتباه في الفن البابلي هو جمال مداخل المعابد التي عثر عليها، وخاصة معبد عشتار الموجود في برلين، فلقد كسي مدخل هذا المعبد بالآجر المطلي بالخزف الأزرق وبحيوانات تمثل آلهة، كذلك فإن ما يلفت النظر هو تلك التزيينات الجدارية في قاعة العرش.

الحضارة الاشورية

أسس الاشوريون دولة قوية شملت معظم أجزاء الشرق الأوسط ومصر وإيران. مر الفن الاشوري بمراحل عدة. ففي المرحلة الأولى ظهر تأثير الفن السومري واضحاً جلياً، فلم يكتسب الفن الأشوري شخصيته المميزة إلا في مرحلة تالية في القرن الثاني عشر قبل الميلاد.

يمتاز الفن الأشوري بإظهار القوة العضلية، والسعي وراء الدقة في النحت. إن النقوش الحجرية والغضارية التي وجدت، كان أكثرها يمثل حيوانات كالأسود والخيول والماعز ـ وصلت إلى حد الروعة على يد الفنان الأشوري الذي بالغ في إظهار القوة العضلية، وقد استعمل طلاء خاصاً لنقوشه العضارية النافرة، وهذا الطلاء هو أشبه بالميناء أو الخزف ذي الألوان الجذابة، وخاصة الأزرق المحضر، كما أعطى النقش البارز، وتجسيم الحيوانات الأسطورية، إهتماماً كبيراً. إن الرسوم الجدارية التي عثر عليها على واجهة قصر دور شاركين وعلى جدرانه الداخلية، هي أروع الأمثلة على فن التصوير الأشوري، الذي قام على عناصر الرقش بعد أن أدخلت عليه بعض المشاهد الواقعية، لتزيد من أهمية هذه الصور، وتربطها بالأمجاد التاريخية. كما أن الصور الجدارية التي عثر عليها في تل أحمر، والتي تمثل الثور المجنح، وبعض نماذج القضاء والجزاء، هي من النماذج الفنية التي يمكن لكثير من المدارس الفنية الحديثة أن تستلهمها، وقد استعمل الفنان الأشوري في تلوين هذه الصور اللون الأزرق السماوي واللون الأحمر الأرجواني واللون البرتقالي بالإضافة إلى اللون الأسود. والواقع أن هذه الصور حفلت بالكثير من الزخرفة والروعة الهندسية

من الواضح أن يكون الفن الرافدي قد تأثر في كثير من النواحي بحضارات الشعوب الأخرى عامة، وبالفن المصري خاصة. ولكن على الرغم من تلك التأثيرات الخارجية، فإن الحضارة الرافدية قد إحتفظت بطابعها الأصيل زمناً طويلاً، وحملت خصائصها ووحدتها حتى الساعة، يكفي على سبيل المثال لا الحصر أن تكون تقاليد العمارة الرافدية شيئاً يحتزى به حتى يومنا هذا في كثير من أنظمة العمارة في العالم: «إن تقاليد العمارة الرافدية ما زالت سارية حتى يومنا هذا على أرضنا العربية، تشهد عليها القصور الإسلامية، المشتى والحير الغربي والاخيضر، كما تشهد عليها بيوت الفلاحين الواقعة بين حلب وحماه، وهي نموذج مطابق تماماً للبيوت الرافدية، ولقد إنتقلت هذه التقاليد إلى القصور الساسانية في طيسفون (المدائن) وقصر سروستان وطاق كسرى وطاق بستان، كما انتقلت إلى العمارة الرومانية والعمارة البيزنطية المسيحية واستقرّت في العمارة الإسلامية»[1].

إن المنزل العربي الذي يراعى فيه الإهتمام بالداخل أكثر من الخارج، كذلك فإن تقسيماته الداخلية: الدهليز ـ الفناء المكشوف ـ القاعات ـ هي نفسها التي كانت معتمدة في العصر الرافدي.

---

(١) د. عفيف بهنسي، تاريخ الفن والعمارة، الطبعة الثالثة. دمشق ١٩٧٦ ص ٧٨

لمحة عن الفن السوري القديم

كانت الأرض السورية مهداً لحضارة قديمة غنية هي الحضارة الأمورية، والحضارة الكنعانية، والحضارة الآرامية. إن فهم هذه الحضارة ليس سهلاً، وذلك لقلة الكتابات عنه أو ندرتها، ومهما يكن من أمر قلة هذه الكتابات، فإن الإلمام بها في العمق يقتضي جهداً لا بدّ من توافره في دراستها والوقوف على جوهرها وخصائصها.

ماري الفن الأموري

على مقربة من مدينة البوكمال السورية، وفي تل الحريري تحديداً تقع مدينة ماري، تلك المدينة التي تمكّن العلامة الفرنسي «بارو» منذ ١٩٣٤ أن يكتشفها، ويكتشف خصائص فنها.

إن الآثار التي عثر عليها تظهر إعتماد الفنان الأموري على الطين بدل الحجارة لعدم توفر هذه الأخيرة، وعلى هذا فإن الأواني الفخارية الملونة بالأحمر والأسود والأبيض والرمادي الأصفر كالجرار والكؤوس هي أهم ما عثر عليه، كما عثر على تمائم مصنوعة من الطين تمثل رجالاً ونساءً عاريين. ولعل أكثر ما يلفت النظر فيما عثر عليه أثناء التنقيبات قصر ماري الملكي الذي كان قصراً كبيراً، بل مدينة جمعت أجهزة الدولة والدين، هذا القصر الملكي يمثل أصدق تمثيل فن البناء عند الأموريين.

إلى جانب براعة الفنان الأموري في صناعة الأواني الفخارية، فقد برع

بصناعة التماثيل الصدفية العاجية، كما إشتهر بصناعة الأختام المنقوشة التي كانت تمثل المشاهد الدينية والأساطير. وإذا كان جلّ إهتمام الفنان الأموري منصباً على الطين، فإن ذلك لم يمنعه من إعتماد الحجر في نحت تماثيل تمثل ملوكه وآلهته كتمثال ملك ماري، وتمثال إلهة الخصب الموجود في متحف حلب.

الفن الكنعاني

لم تتوضح معالم الفن الكنعاني إلا بعد حفريات صيد ١٩١٤ـ ١٩٢٠، وحفريات جبيل منذ ١٩٢١، ثم حفريات رأس شمرا.

يتفق المؤرخون على أن الفن الفينيقي مر بمرحلتين: الأولى مرحلة صناعة التماثيل الصغيرة، التي كانت تحاط أعناقها بطوق ذهبي، والثانية تمثلت في العصر الذهبي الفينيقي في أوغاريت.

إن فن العمارة في جبيل وفي إوغاريت يظهر أثر الفن المصري، حتى ليمكن القول أن الفينيقيين إستوحوا فن البناء من المصريين.

إن قيمة الحضارة الفينيقية نجمت أولاً عن إكتشافهم المعدن، وثانياً عن الأبجدية التي أوجدوها. إن العقود والأطباق والدمى التي عثر عليها بعد ١٩٦٥ لتدل على مدى إرتفاع الذوق الفينيقي، وعلى تطور إستعمال المعادن في الأشياء التطبيقية، كما أن الترقيم الذي عثر عليه في أوغاريت، والذي تضمّن أول أبجدية، وتلك الكتابة المنقوشة على قبر أحيرام، التي عثر عليها في جبيل، كانا أساساً للأبجدية العربية والإغريقية واللاتينية.

الفن الآرامي

الاراميون مجموعة من القبائل السامية العربية نزحوا نحو بادية الشام، وأسّسوا ممالك كثيرة منها: ممالك حران، وحماه، ودمشق. تأثر الفن الآرامي بالفن الرافدي، وخاصة الفن الأموري. يمتاز هذا الفن باللوحات العاجية المذهبة التي تمّثل مشهد الشجرة المقدسة، ومشهد أبي الهول، كما يمتاز بروعة القصر الملكي، وبأهمية الكنوز التي وجدت فيها.

الفن عند اليونان

كان الفن اعظم عناصر الحضارة الاغريقية، ومن المستحيل أن نجد في حيز محدود، وخلال زمن محدد قصير، فناً قوياً ناضجاً كذلك الذي انشأه الاغريق. لقد ترك الاغريق قديماً تراثاً ضخماً في عالم الفنون امتد أثره إلى البلدان والشعوب المجاورة زمناً طويلاً. ويذهب «اتيان سوريو» إلى أن الاغريق منذ فجر تاريخ الفن، قد حققوا اعجوبتين. الأولى تاريخية: تتمثل في أن شكلاً من الفن على قدر كبير من الأهمية قد نما وازدهر في مدى قصير من الزمن، وفي مساحة محدودة من المكان. والثانية عطائية: تتمثل في أن الشكل الفني الذي فجره الاغريق، والذي نما وازدهر في تلك الظروف تمكن من اشباع الحاجات الجمالية ليس للاغريق ومجتمعهم وعصرهم فقط، وإنما أيضاً للعصور اللاحقة ولعادات ومجتمعات أخرى، ففي مدة لا تتجاوز مئتي سنة ظهر فن شديد الروعة والاتقان ظل نموذجاً حياً يحتذى به. إن تمثال فينوس ٤٦٠ ق.م. وتمثال اثينا المشهور ٤٥٠ ق.م. يشهدان على ذوق مرهف واحساس دقيق بالحياة واتزان وانسجام في الخلق والإبداع.

إن الفن اليوناني يتميز بأنه:

١- نوع خارق من الدقة والانسجام في الصنع يكشف عن ذاته بصورة واضحة.

٢- نزعة إنسانية تستخدم الجسم البشري اداة للتعبير وتتخلص من كل ما هو غير إنساني وقبيح.

٣- مزيج من النبل والاعتدال والعظمة الأخلاقية.

أما اسباب التطور الفني عند اليونان فيمكن أن تنحصر في ثلاثة أسباب:

السبب الأول: يكمن في نفوس الاغريق الممتلئة انفة وكبرياء، تلك التي دفعتهم لاعادة بناء اثينا بعد أن دمرها الفرس في حروبهم مع اليونان عام ٤٨٠ ق.م.

السبب الثاني: وجود رجلين عبقريين هما بريكليس حامل مشعل الديمقراطية ومستشاره الفني النحات Phidias (اشهر نحات يوناني ٤٣١ق.م. من آثاره تمثال جوبيتر الأولمبي واثينا الوالدة).

السبب الثالث: امكانيات مالية ضخمة مكنت الاغريق من تشييد معبد اثينا المعروف بالاكروبول وتشييد البارثينون Parthénon.

أثر الفن اليوناني:

كان تأثير الفن اليوناني على الفن الروماني كبيراً جداً، فقد اعتمد الفن الروماني في خطوطه الكبرى العريضة اساساً على الفن اليوناني، وذلك بعد انتقال الآثار الاغريقية إلى ايطاليا عن طريق استقدام الآثار الفنية اليونانية أو استقدام الفنانين اليونانيين انفسهم.

وكان العالم الآسيوي قد وضع تحت تأثير الفن الاغريقي بعد فتوحات الاسكندر، وقد تمثل ذلك في الفن اليوناني - البوذي الذي كانت افغانستان مركزاً له في القرن الثاني حتى الرابع بعد الميلاد، إذ أن نموذج ابولون قد استعير لتمثيل بوذا نفسه، وحيث مثل الرهبان البوذيون بالثوب اليوناني. وهذا يعني أن أشكال الفن اليوناني قد جاءت بحلول للمشاكل المطروحة من الوجهة الأخلاقية والدينية لدى شعوب آسيا.

إن الأثر اليوناني في الفن ظل يمتد حتى العصور الوسطى، وعصر النهضة في اوروبا حيث كانت شواهد الاغريق تستخدم كنماذج حية لفن جديد، وبات من المستحيل على الفن الاوروبي أن يفر من تأثير الاشكال الاغريقية،

حيث تمثلت اشكال العمارات الدينية لمعبد البارثنيون في كنيسة La Madelaine ١٧٦٤، وفي بناء Panthéon القائم في شارع سوفلو الذي شيد سنة ١٧٨٤. ولم ير ملك باڤاريا لويس الأول حوالي سنة ١٨٣٠ بدأ من أن يستوحي الفن اليوناني في تجميل مدينة ميونيخ.

يمكن أن نستدل على الفن اليوناني بشكل سريع عند كل من هوميروس وهيراتليطس وفيناغورس وديمقريط، كما يمكن أن نستدل عليه بشكل مفصل وطويل عند كل من سقراط وافلاطون وارسطو.

هوميروس: إلى جانب الاترين الخالدين اللذين اوجدهما هوميروس (الالياذه والاوديسة) في آداب اليونان، فقد كانت له اراء وافكار في جمال الفنون، فهو أول من استعمل تعبيرات الرائع والجميل والتناسق. وإن الانتاج الفني في منظور هوميروس هو هبة من عند الآلهة.

«إن اكثر النقاد يجمع على أن الالياذة اعظم الملاحم الغربية - دعوني اكرر - لم تظهر في نهاية عصر الثقافة اليونانية، أو حينما بلغت هذه ذروتها، بل ظهرت في بدايتها بل أكاد اقول قبل أن تبدأ. ولذا كان هوميروس حقاً بشير الثقافة اليونانية، والثقافة الاوروبية، والثقافة الغربية، وهو بشير يبلغ من الفحولة أنه حتى يومنا هذا لا يزال يطل علينا من علياته الفني. أليس ذلك بمعجزة؟؟ أو هل يستطيع العقل أن يأتي بشيء يعسر تحليله اكثر من ذلك، أو اكثر اعجازاً من ذلك؟؟

اضف إلى ذلك أن المعجزة لم تكن وحيدة، ذلك أنه ظهرت بالتدريج في سماء الأدب ملحمة ثانية هي الاوذيسة».

«جورج سارتون»

لي أن أشير إلى أن الالياذه والاوذيسة انشدهما «هومير» قبل المسيح بألف سنة تمجيداً لانتصار اليونان على الطروادين، والالياذه ملحمة حرب بينما الاوذيسة ملحمة حبّ. وفي اعتباري أن المهابهاراته. والراميانا الهنديتين

أضخم من الالياذه والاوذيسة واطول بكثير، ولكن العقل الغربي يتعصب لبضاعته.

ثم لو أن «جورج سارتون» زاد في الإعجاب بفيرجل لكان حريا بالتقدير لأن فيرجيل في الإلياذة، والجورجياس الحقولية فذّ العصور اطلاقاً.

فيثاغورس: اعتمد فيثاغورس بشكل عام على الارقام في معرفة العالم. الارقام التي تسير الكون وفق آراء فيثاغورس لها هارمونية خاصة تؤلف القانون الموضوعي الذي يؤثر في جميع مظاهر الحياة وبالتالي في الفن.

كان فيثاغورس يعتقد أن شدة الاصوات في الموسيقى يتوقف على طول الاوتار المهتزة، فاستطاع بذلك مع تلاميذه أن يطور نظام الفواصل الموسيقية على اساس رياضي، فجعل مجموعة الفواصل في ثماني وحدات، ولقد أشار إلى الدور الذي تلعبه الموسيقى والفنون بشكل عام في التربية الاجتماعية والشعور الإنساني، فتزيل بألحانها الرائعة، من الإنسان جميع الصفات الشريرة، فتمحو الغضب، وتخفف من الغيرة العمياء، وتزيل الخوف. ولقد كان شأن فيثاغورس مع اصدقائه شأن الطبيب الذي يستعمل الدواء المناسب لكل حالة مرضية. وفي المساء عندما يستسلم تلاميذه إلى النوم كان يحررهم من متاعب النهار ومشاقه عن طريق الموسيقى، مهدئاً حالتهم العقلية ومعدهم لنوم عميق هادىء واحلام حلوة سارة.

هيراقليط ٥٧٦ - ٤٨٠ ق.م:

علاقة هيراقليط بعلم الجمال تتمثل في قوله بمبدأ النسبية: فأجمل قرد يبدو لنا قبيحاً إذا قورن بالجنس البشري. كما أن احكم الناس واذكاهم يشبه القرد بالذكاء إذا ما قورن بالآلهة. ويعلل هيراقليط هذا المبدأ بأن النسبة في الجمال مردها إلى اختلاف الأنواع: فالقرد يختلف نوعياً عن الإنسان.

سعى هيراقليط إلى توسيع حدود مبدأ النسبية حتى يطال مفهومه الكون. فبرأيه لا يمكن تصور عالم ثابت مستمر اكثر من لحظة، فكل شيء في هذا

الكون متحرك موضعاً وكيفاً، أي متغير في المكان والخصائص، وعلى هذا فإن نظرة التغير هذه لا يمكن أن تقود إلى أية قوانين أو مبادىء ثابتة نقيس بها الأشياء ونزنها، وبالتالي يستحيل في ظل هذا المفهوم المسيطر على العالم، أن يقوم علم أو مقاييس ثابتة تخضع لها نظرتنا إلى الجمال.

ولقد اراد افلاطون أن يتناول مبدأ النسبية هذا، فرأى أنه لا يمكن أن يؤدي بنا إلى وجود عالم موضوعي أو عالم مشترك للجميع. فكل إنسان يعيش في عالم خاص به، يتحور ويتبدل من لحظة لأخرى.

في الحقيقة كانت نظرة هيراقليط حول نسبية الأشياء والتغير ذات ابعاد كثيرة في مفاهيم قضايا الفكر ثم الفن بصورة خاصة. إن نظرة هيراقليط للجمال يتحدد معناها بالتناسق، والتناسق هو وحدة الاضداد، وبتداخلها مثلاً يتداخل اللون الأسود بالأبيض والأصفر بالأحمر. وكذلك في الموسيقى تحصل على التناسق عندما تجتمع مختلف الاصوات والأنغام العالي والمنخفض الطويل والقصير.

يرى هيراقليط أن المضمون الجمالي اكثر روعة كلما كانت الأضواء المكونة له مخفية اكثر. وهكذا يكون قد وضع مفهوماً جديداً في علم الجمال، فالنفوس في الفن تهوى الغموض والبحث عن المجهول. فعلى صعيد القصة والمسرحية فإنه بقدر ما يحبك المؤلف عناصر ادبه، ويحمل المتذوق على السير وراءه لاكتشاف المجهول، بقدر ما تكون عناصر التشويق والاهتمام من جانب المتذوقين.

هل صحيح في منظور هيراقليط أن القصة ذات السرد الواضح المفهوم لا تثير فينا لذة الانتباه؟! وأن القصة التي تحمل الغموض والمفاجآت تثير المتعة فينا حتى نصل إلى الحل ونكتشف الغامض المجهول؟؟

ديمقريط ٤٦٠- ٣٧٠ ق.م:

إن الشيء الرائع بنظر ديمقريط هو الشيء المتناسق المحدد من كل الوجوه، فالزيادة في الشيء أو النقصان فيه يقضي على جمال الشيء. إن

الجمال يكمن في النظام الصارم وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء.

سقراط: ٤٧٠- ٣٩٩ ق.م:

ولد سقراط في اثينا ونشأ وتعلم وعلم شبابها فأحدث في نفوسهم ثورة فاتهمه خصومه اتهامات باطلة، بأنه انتقد الحكم، وأفسد الشباب، وسب الآلهة، فحكم عليه بالاعدام، فشرب السم ومات في سجنه.

اراؤه: لقد ورث سقراط، ابن القابلة عن أمه فن التوليد، غير أنه يختلف عنها فهو لا تعنيه مساعدة النساء على أن يلدن مواليد كاملة أو مشوهة، جميلة أو قبيحة، وإنما تمثلت مهارته في مساعدة الشباب على أن يضعوا بنات أفكارهم، وأن يميزوا بين التفكير السليم والقوي، أو على العكس بين الضعيف والمشوه. أما فلسفته الأخلاقية فترتكز على أن «الفضيلة علم والرذيلة جهل».

وضع سقراط مبدأ الغائية فالشيء الرائع هو الذي يفيد وينفع في حين أن القبيح هو ما لا جدوى منه ولا نفع «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع وجميل، والدرع والترس رغم ما فيهما من تناسب الاجزاء وجمال الصنع، هما قبيحان إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان».

إن موقف علم الجمال اليوم موقف يختلف كل الاختلاف، ويرفض الأخذ بمبدأ الغائية السقراطية، إذ الشيء الجميل ليس بالضرورة نافعاً كما يريد سقراط، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس، على نحو ما نراه عند اتباع مدرسة الفن للفن، فلا يجوز أن نصف الأثر الفني بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنفع الماديين. فالشيء الحسن قد يكون قبيحاً، والشيء المفيد قد يكون مضراً، فالطعام الذي ينقذ الإنسان من الجوع يكون في الوقت نفسه مضراً للحمى، وقد يكون الشيء مراً ولكنه يشفي من الحمى، وكم من اعشاب وازهار برية رغم ما بها من ضرر، بل قد تكون سامة ومميتة للإنسان والحيوان، فهي على الرغم من ذلك جميلة رائعة. والحية

الرقطاء ذات الجلد المبقع الجميل هي خطرة ومميتة.

إن الفن عند سقراط هو تقليد للطبيعة غير أن هذا التقليد يجب أن لا يفهم بأنه محض نسخ للأشياء، فعندما نرسم إنساناً جميلاً فإننا نأخذ من عدد من الناس اجمل ما عندهم ونجمعه في رسم، لنحصل على الإنسان الذي نسميه جميلاً.

من هذه الزاوية فإن الفنان يدرس الطبيعة بشكل خلاق فيستخلص من مجمل الأشياء صفات جميلة ويحاول تعميمها.

لقد حقق سقراط وثبة كبرى في عالم الفن والجمال حين دلل على أنه يمكننا أن نعبر فنياً عن اشياء غير محددة أي ليس لها حجم معين، أو لون، أو شكل، كالصفات المعنوية عند الإنسان. وهذا ممكن لأن الصفات المعنوية والحالة النفسية مثل الكراهية والوقاحة والعظمة والتواضع... كلها بوسع الفنان أن يظهرها على ملامح صورة الإنسان وتمثاله. جمع سقراط بين ما هو أخلاقي وما هو جميل، والإنسان المثالي هو ذلك الإنسان الذي يجمع بين الجسم الرائع والأخلاق الرائعة، والإنسان الرائع الكامل يجب أن يكون سليم العقل لكي يستطيع أن يعرف ما هي الفضيلة.

افلاطون: ٤٢٧- ٣٤٧ق.م:

ولد في اثينا، ولما صار شاباً، تتلمذ على يد سقراط، وتأثر به تأثراً كبيراً، غير أنه بعد موت سقراط راح يطوف في الآفاق واحتك بعلماء الرياضيات والفلكيين ثم عاد إلى اثينا وأسس فيها مركزاً ثقافياً ظل يترأسه حتى وفاته.

عاش افلاطون في فترة مضطربة من حياة الاغريق، هي فترة سقوط الديمقراطية في أثينا، فوقف إلى جانب الطبقة الارستقراطية ضد الديمقراطية في الحكم، والحقيقة أن موقف افلاطون السياسي هذا هو الذي حدد نظرياته في الفلسفة والجمال.

آراء افلاطون في الفن والجمال: ظهر افلاطون للكثيرين مفكراً مثالياً، عاش معظم آرائه الفكرية في عالم بعيد جداً عن مناخات الحس والمادة، فكانت نظرتهم إليه كمفكر ابتعد عن واقع مجتمعه وعن حقيقة الحياة التي يدور في فلكها انتاج الفنانين لقد بدت اراؤه لهؤلاء مثالية جداً لا تشكل أي اتصال بالواقع الفني.

إن اقتصار النظرة إلى اراء افلاطون الجمالية على هذا الجانب مهما كانت هذه النظرة سليمة أمر يخرج افلاطون عن مسرح الاهتمام الفني. بيد أن الواقع هو غير ذلك، فالفيلسوف الكبير لا يمكن أن يحشر في الزاوية حتى في موقفه النقدي السلبي للفن. إن موقفه السلبي من بعض فنون عصره يجعله مفكراً واقعياً يعرف ما للفن من تأثير على النفوس، وما للفنانين من دور قد يكون بناء أن هم ارادوه وقد يكون هداماً إن هم رغبوا فيه.

لقد تأثر افلاطون بسقراط مما جعله يعتمد كثيراً من مفهوماته الفنية وفي مقدمتها مبدأ الغائية، فهو يرى أن هناك تطابقاً بين الجميل والحسن، وبين الرديء والقبيح. يذهب افلاطون إلى أن النظام والتناسب في الجسم هما في اساس سلامة الجسم، وإلى أن الانسجام والانتظام في النفس يصنعان المواطنين الصالحين.

وعن تعلق الناس بالفنان والخطيب فإن افلاطون يرد ذلك إلى الصدق. فالصدق برأيه هو سر تعلق الناس بالخطيب.

يرى افلاطون إلى جانب ذلك أن بعض الفنون تسلك في ممارستها طريق العمل، فلا تدع للكلام غير مكانة ثانوية، بل وبعضها لا يدع له مكان حيث يتم عملها في صمت كما هو الحال بالنسبة لفن التصوير.

عندما شبه افلاطون الرجل الفاضل الذي يعمل من أجل الخير بالفنان الذي يعمل ضمن خطة لتحقيق الجمال فإنه قد أحدث ثورة فكرية عريضة في تاريخ الفكر الجمالي عند كل من ارسطو وعبد القاهر الجرجاني وديكارت. إن

افلاطون ينظر إلى الفاضل الذي يسعى في سبيل الخير تماماً كما ينظر إلى صاحب المهنة الذي لا يوفر جهداً بغية تحقيق خطة ما فالاثنان يسلكان في عملهما نظاماً دقيقاً محكم الإتساق والانسجام حتى يتماسك الكل في النهاية ويكون عملًا رائعاً.

أخلاق افلاطون المثالية في علم الجمال:

العالم المحسوس متغير ومتحول: كان افلاطون ينظر إلى الأشياء المحسوسة من خلال تغيرها وتحولها، فهي لا تحافظ على حالة واحدة، وإذا ما ظهرت إلى الوجود فهي لا تثبت، بل تظهر قوية ثم تضعف وتضمحل وتموت، فهي إذن لا يمكن أن تمثل حقيقة الوجود، ذات الطابع الروحي الكامن في المثل العليا، أو عالم المثل الأزلية، عالم الأفكار.

العالم الملموس صور الأفكار: إن الأشياء المحسوسة التي نراها ونحسها، ما هي إلا صور الأفكار غير الملموسة، أو هي ظلال وانعكاسات لها. وعلى هذا فإن التغيير والتبديل والتحول الذي يلحق بها يعني النقصان، لأن الثبات والنقاء لا يكون إلا للأفكار والمثل.

إنطلاقاً من هذه النظرة إلى المحسوسات، فإن الجمال يبدو لأفلاطون صنعة تتجلى في كافة الأشياء الجميلة بنسب تتفاوت في القوة والضعف. فالوردة اليانعة تتألق جمالًا وتزداد بريقاً باديء الأمر، وفي ابان تفتحها ثم لا تلبث نسب الجمال فيها أن تتضاءل شيئاً فشيئاً، حتى تضمحل وتزول. ولا يفسر ذلك إلا لأن الجمال فيها كان عابراً يمر بها ثم يغادرها إلى غيرها من الأشياء المحسوسة.

وهكذا تصبح العلاقة بين الأشياء المحسوسة والمثل علاقة بين الأفكار وبين عالم التجربة الحسية، أي علاقة صور تقريبية ناقصة عن الجواهر الكامنة الكائنة في عالم الأفكار عالم المثل الأبدي اللا متغير.

صفات الرائع: يرى أفلاطون أن الرائع صفة من صفات الجمال، فهو لا

يولد ولا ينقرض ولا يزيد ولا ينقص، بل هو رائع دائماً في جميع الحالات.

الإبداع الفني: بما أن الرائع صفة فوق الحواس فلا يمكن أن ندركه بحواسنا، ووسيلة ادراكه لا تتم إلا عن طريق العقل. هذه النظرة المثالية إلى الواقع تقودنا إلى موقف افلاطون من الإبداع الفني. فهو يرى أن الرائع في الفن لا يمكن أن نحصل عليه من خلال عملية الإبداع الفني، ولا من خلال فهم الانتاج الفني، وانما يكون ذلك عن طريق التفكير وفهم الرائع عقلياً، فكل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة، وما أنا وأنت وهو إلا صورة بشرية للمثال الالهي في الإنسان... وكل عمل صالح ما هو إلا صورة للمثال الأبدي الصالح.

وعلى هذا فالفنان ما هو إلا ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والرائع، فهو بعمله يخلق انتاجاً فنياً يحاكي به العالم المحسوس الذي هو بدوره نسخة لنسخة وانعكاس لانعكاس، وظل لظل، فالنجار حين يصنع الطاولة فهو لا يصنع فكرة الطاولة، أي لا يصنع جوهر الطاولة، أي لا يظهر الحقيقة المطلقة، لأن فكرة الطاولة أوجدتها الآلهة، والفنان عندما يقوم بتصوير الطاولة، فإنه ينسخ صورة الطاولة التي صنعها النجار والتي اوجدت فكرتها الآلهة. من هنا نستنتج أن الفنان بعمله الفني يبتعد عن الحقيقة المطلقة، ويقف بفنه المقلد لها بعيداً عن الحقيقة، فيأخذ من كل شيء قسماً ضئيلاً هزيلاً.

وهكذا يرى افلاطون أن الفن إذا كان تقليداً لتقليد، ومحاكاة لمحاكاة، فإن الفنان بعمله يفقد الأشياء قيمتها الحقيقية، وأن التقليد والمحاكاة لدى الفنان، لا يمكنه من أن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها جودة واتقاناً. فنحن إذن في غنى عن الفن المقلد لها، لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها في عالم المثل.

هذا ناهيك عن أن الفنان غالباً ما يعبر عن أشياء تكون مخالفة لمفهوم الواقع، وغالباً ما يكون هذا التعبير عن اشياء فاسدة وقبيحة أو رغبات دنيئة. تقليد اناس فاسدين يعبرون عن ظواهر شاذة، أو اعمال قبيحة، إن الفنان بتقليده

لهذه الاشياء القبيحة والرذائل يحاول أن يحببها إلى نفوس البشر، ولو ترك الفنانون احراراً لأشاعوا الفساد والرذيلة في النفوس؛ فالرسام الذي يصور العمل القبيح، والشاعر الذي يسوق المديح نفاقاً وطمعاً بنيل العطايا من الحكام والأثرياء، فإن العمل الفني في هذه الحالة يؤدي إلى انتشار السوء والغش والخداع.

من أجل هذا كانت جمهوية افلاطون المثالية لا تتسع لأمثال هؤلاء الفنانين، وليس فيها مكان للفن الذي يبعد الناس عن المعرفة والحكمة والفضيلة والشجاعة.

غير أن افلاطون إذا كان قد وقف من الفن والفنانين هذا الموقف القاسي، فإنه سمح ببعض نماذج من الأدب تشيد بفضائل الأعمال، وتحبب الخير والحق والفضيلة إلى النفوس، وحتى يطبق ذلك فقد اقترح أن تؤلف لجان من أناس حكماء كبار في السن، يقومون الانتاج الفني ويراقبونه مراقبة دقيقة.

لماذا هذا الموقف المتشدد من الفن من افلاطون الذي لا تقتصر أهميته على كونه فيلسوفاً فحسب، وإنما هو باعتراف جميع الآراء فنان عظيم؟؟ وما موقفنا نحن اليوم من موقفه؟؟ إن افلاطون في دفاعه الحار عن حياة العقل، قد انتقد الفنانين وتهكم عليهم بكثير من القسوة، وهذا ما يثير الحيرة والاستغراب، لأن الانتقادات اللاذعة صدرت عن فنان عظيم، فهو أي افلاطون ليس فيلسوفاً عظيماً فحسب، وإنما هو فنان عظيم باعتراف جميع الآراء ويظهر ذلك في محاورته «الجمهورية» التي هي دون شك أعمال أدبية من المستوى الرفيع.

إن موقف افلاطون الصارم مرده إلى التأثير الهائل للفن في حياة الناس في المجتمع اليوناني، فقد كان الانتاج الفني مرتبطاً اشد الارتباط بالعقيدة والتعليم وكل مناحي الحياة وظروفها، ولقد كان هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء مصادر هامة في تشكيل الحياة الاجتماعية، وصياغة الإيمان الديني

والأخلاقي، ففي عصر افلاطون كان الأطفال يتلقون تأثيرات الشعراء التي تصور شتى ضروب السلوك الشرير، وعلى ذلك فإن الرغبة في تخليص الأطفال من هذه التأثيرات، وابعادهم عن اساليب الغواية ينبغي أن تستند إلى اخراج الفنانين، وابعادهم عن المجتمع، ونحن نقع على فقرة مشهورة في محاورة الجمهوية تتسم بالسخرية، وتؤكد على ضرورة ابعاد الفنان عن المجتمع إذا رفض الخضوع لتنظيم الحياة الإجتماعية في المدينة الفاضلة «علينا أن ننبئه بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك. وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى» وذلك كما يقول افلاطون لأن الأمر خطير «والأمر خطير جداً، وهو اخطر مما يتصوره معظم الناس، فعليه يتوقف تحول الناس من الخير إلى الشر. ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم اغراء المال أو الحياة أو الشهرة إذا ما حضنا على إغفال العدالة والفضيلة»

وهكذا يبرر افلاطون موقفه الرافض للفن من منطلق أن انقاذ حياة الفرد المهدد بالخطر من جراء الفن أمر لا ينبغي التردد حياله. فأفلاطون يضيق نطاق السماح للفنانين بالتواجد في جمهوريته إلا أولئك الذين يمجدون الفضائل ويستقبحون الرذائل: «إننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعراء إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس».

وعلى هذا الأساس إذا ما سمح لبعض الفنانين، أو لبعض انواع الفن بالظهور فإن أعمالهم يجب أن لا تنشر بين الناس إلا بعد أن يختبرها ويقرها المسؤولون في المجتمع، كذلك لا يمكن للفنان أن يبتكر اساليب جديدة أو قوالب فنية جديدة إذا كانت هذه التجديدات تضر بالفائدة الأخلاقية.

إن اراء افلاطون على الرغم بما تضمنته من مواقف سلبية من الفن فإنها تنطوي ضمناً على اعتقاد راسخ بقوة تأثير الفن على الفرد والمجتمع، وبأنه قوة هائلة يستطيع الإنسان أن يستغلها في الخير والشر معاً، ويمتد نفعها أو ضررها حتى يشمل المجتمع وما يسوده من نظم سياسية واجتماعية، فلا غرابة إذن أن

ينظر الناس إلى الفن، وكذلك قسم لا بأس به من المفكرين والفلاسفة بكثير من الحذر، ويسعون إلى وضع التشريعات والترتيبات التي تضمن استخدام الفن بما يتلاءم مع الحياة الحرة الكريمة.

كم كان تأثر افلاطون كبيراً جداً على الفكر والفلاسفة والناس طوال قرون طويلة، فقد انتقل تحذير افلاطون من إساءة استعمال الفن، واستخدامه لأغراض تضر بالإنسان من الفكر اليوناني إلى الفكر المسيحي في العصور الوسطى، إلى الفكر الإسلامي، إلى آباء الكنيسة الكاثوليكية، إلى اراء المعلمين البروتستانت، واستمر هذا التأثير حتى عصرنا الحاضر.

إن آراء افلاطون الفنية لم تكن وليدة موقف جمالي بحت بقدر ما كانت تفكيراً نظرياً خالصاً يسعى لوضع الركائز الاجتماعية والسياسية لجمهوريته المثالية. فقد كان هاجس افلاطون أن تتحقق المدينة الفاضلة، فلا غرابة إذا سخر كل شيء في سبيل تحقيق غايته هذه متوغلاً إلى حد اخراج الفنانين من جمهوريته الفاضلة.

هل الإيمان بالحرية الفردية والجمالية يتنافى مع فرض قيود معينة على الفن؟؟ هل نستطيع الدفاع عن هذا الإيمان ضد افلاطون؟؟.

إن الاشراف على الحياة يشمل جميع النظم الاجتماعية، فهل يمكننا أن ننكر أن الزواج، والحياة العائلية، وقضايا التعليم، والعمل، لا تخضع في عصرنا لقدر معين من الاشراف والضبط الاجتماعي. وإذن لماذا لا يخضع الفن بدوره للرقابة؟؟ لماذا يجب أن يكون له امتياز خاص عن بقية اوجه النشاطات الأخرى؟؟

إن قوة حجة افلاطون تكمن في استحالة عزل الفن عن الحياة، فإن سماع لحن موسيقي، أو قراءة قصيدة معينة سيؤثر حتماً وفي حدود معينة على الإنسان، والواقع أنه مهما تمسكنا بالحرية الفردية واستقلالية الفن فإننا لا نتورع عن منع اطفالنا وطلابنا من قراءة كتب معينة، أو رؤية افلام سينمائية معينة، أو

برامج تلفزيونية نراها تسيء إلى الأخلاق، وتضر بالذوق السليم. إذن يمكن أن نسلم ببعض الاشراف على الفن، وببعض الرقابة على الأعمال الفنية غير أن التشدد في الرقابة، واعتماد الإشراف الدائم على الفن أمر يفرغ الحياة في المجتمع وحتى في جمهورية افلاطون المثالية من قيمتها. فإذا افترضنا امكانية تحقيق المدينة الفاضلة فعلياً وهذا الافتراض غير قابل للتحقيق، فإن الرتابة والملل سيلتهمان الحياة، وسيقضيان على تجددها بإشاعة الجمود والموت فيها. إن الإشراف الصارم على موضوعات الفن واشكاله واساليبه يجعل من الفن شيئاً مملاً ثقيلاً، ولا أدل على ثقل الفن عندما يكون نوعاً من الارشاد وضرباً من الوعظ. وهنا تجدر الاشارة إلى الأعمال الفنية التي انتجت بناء لأوامر وفرمانات من القادة السياسيين، فقد كانت تلك الأعمال استعراضات فنية اكثر منها نتاجات فنية أصيلة (فن المانيا في العهد النازي - وكذلك فن التصوير السوفياتي الذي انتج لتمجيد الثورة وابطالها) إن اخطر ما تنطوي عليه افكار افلاطون يتمثل في رفضه التجديد، وهذا اكثر فتكاً بالفن من أي شيء آخر، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن ينمو ويتطور إلا من خلال التجربة التي تؤدي بالضرورة إل تجاوز الفن المألوف واشكاله المعهودة إلى ابتكار اساليب جديدة. إن افكار افلاطون لو وضعت موضع التنفيذ لكانت الحضارة البشرية انزوت في دائرة ضيقة لا تطل عليها شمس الابداع، ولا يلفها ضوء التجديد، ولكانت تجتر نفسها باستمرار، لقد غاب عن افلاطون قدرة الفن على اغناء الحياة واثرائها فلم ير فيه إلا الجوانب السلبية.

ارسطو ٣٨٥- ٣٢٢ ق.م:

حياته: فيلسوف يوناني ومن كبار مفكري البشرية. تولى تربية الاسكندر المقدوني، اراؤه في علم الجمال: أهم الآثار التي تتجلى فيها آراء ارسطو في علم الجمال هي كتاب «فن الشعر» الذي ألفه في فترة النضج.

كان كتاب «فن الشعر» فتحاً جديداً في علم الجمال، لأن صاحبه لم يترك

قضية من قضايا الفن إلا وعالجها، فحلل انتاج الفنانين في عصره، وقدم أسساً وقوانين في الإبداع، وتناول أعمال الشعراء والمسرحيين امثال هوميروس وسوفوكليس ويوربيد، واستعرض مصوري ذلك العصر امثال زوكسيس، وعرف الدراما والشعر الملحمي وفن العمارة والموسيقى والرسم والمسرح، وكان في كل ذلك يرتكز على الواقع الملموس في كل ابحاثه حول الفن خلافاً لأفلاطون.

قيمة كتاب «فن الشعر» تناول ارسطو في كتابه «فن الشعر» الأدب والفن تناول العالم المدقق، وحاول أن يستنبط القوانين الفنية العامة لهما. لقد نظر ارسطو إلى مسائل الأدب والفن من زاوية فلسفية ترمي إلى الوصول إلى اللب والجوهر. هذه النظرة التي أصبحت في يومنا ركيزة في علم الجمال أو فلسفة الفن. لقد أثار ارسطو في كتابه «فن الشعر» افكاراً ذات قيمة كبرى غدت منطلقاً عبر التاريخ تاريخ الفكر لكثير من مدارس الفن والأدب، الدافع إلى تأليف الكتاب: قد يكون الوسط الذي عاش فيه ارسطو هو الدافع الأكبر، لقد كانت الدولة الاغريقية آنذاك توجه عنايتها بالشعر كعنايتها بالحرب والأمن والسياسة. وإذا كان الأدب ابن بيئته، والمفكر الفيلسوف مرآة تعكس واقع المجتمع، فإن ارسطو وضع كتاب الشعر لأنه ابن بيئة شاعرة.

أهم مسائل الكتاب:

١- المحاكاة: المحاكاة اساس الفن وأصله.

٢- الفن المقارن. كان ارسطو ينظر إلى الفنون غير منعزل بعضها عن بعض، فهي مجموعة واحدة، تتشابه عناصرها، لأنها في الواقع نتاج العواطف عند الإنسان، فالفنان يبحث عن الجمال ويتتبعه في كل مكان.

٣- الفن والعلم: يرى ارسطو فارقاً كبيراً بين الفن والعلم، وأن هذا الفارق يكمن في طبيعة كل منهما. فطبيعة العلم، اساساً، هي غير طبيعة الفن، حتى لو صاغ العالم نظرياته العلمية نظماً على وزن وقافية.

٤- الأخلاق: الأخلاق في نظر ارسطو هي الأساس. تمشياً مع روح الحضارة اليونانية، كانت النزعة الأخلاقية ركيزة الفن. وارسطو إذا ما تعرض لغاية المأساة فإن ذلك يرمي إلى تطهير النفس من الانفعالات العنيفة.

٥- المشهد الطبيعي والعمل الفني: ميز ارسطو بين المشهد الطبيعي والعمل الفني. وهذا موضوع تعيره اليوم دراسات الفن النظرية إهتماماً كبيراً.

٦- نشأة الفن وتطوره: كان الاغريق يعتقدون بأن الإبداع الفني مصدره الإلهام، وأن هذا الإلهام وحي ينزل على الفنان من عالم مثالي حيث تقيم الآلهة. غير أن ارسطو في كتاب فن الشعر خرج على هذا الاعتقاد مرسياً قواعد نشأة عالم الجمال على أسس حسية واقعية ترتبط بميول الفنان وانفعالاته.

٧- الرائع: الرائع وحدة متكاملة، إن الرائع لا يكون رائعاً إلا إذا انتظمت اجزاؤه انتظاماً يدرك العقل تناغمها.

٨- الفنان والجمهور: يرى ارسطو أن الفنان الذي يخضع انتاجه الفني لاذواق الجمهور فيؤلف ما يروقهم، فإنما يفعل فعلاً غريباً عن عالم الفن. واليوم يمكن أن نتساءل: هل يبدع الفنان استجابة للمشاعر الذاتية كما تدعي بعض مدارس علم النفس أم يقوم بذلك تجاوباً مع الروح الاجتماعية التي تسير فنه؟؟

٩- النزعة الإنسانية: إن الأخلاق تتوفر للناس كل الناس دون أن تكون وقفاً على فئة دون فئة أو طريقة دون أخرى.

١٠- الصدق والاخلاص في التعبير: إن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه. على الرغم من أن الإخلاص والصدق في التعبير قد يكونان في احيان كثيرة سبباً من اسباب جودة العمل، فإنهما لا يكفيان ابداً في ذاتهما لضمان قيمة العمل.

مآخذ على كتاب «فن الشعر»:

إن تغليب ارسطو المأساة على سائر الفنون الشعرية بما في ذلك الملهاة والملحمة يفقده صفة الموضوعية التي يجب أن يتحلى بها الباحث في فلسفة الفن. والحقيقة أنه رغم أهمية المأساة، وكونها من أرقى الفنون الأدبية لما فيها من عمق التحليل، فينبغي أن لا تنسينا سائر الفنون الأدبية. وإذا وجد ارسطو في المأساة مثاله الكامل، فإن هناك نقاداً وجدوا في غيرها مثالهم الكامل، فأفلاطون كان بخلاف ارسطو يرى أن الملحمة هي الانموذج الأعلى لسائر الفنون.

أخيراً إن الآراء التي أثارها ارسطو كان لها صدى كبير في مباحث علم الجمال: لقد أثر ارسطو على الفرنسيين والايطاليين، كما امتد أثره إلى النقاد الذين درسوا كورناي وراسين، حيث كانوا يقولون: كورناي يصور الإنسان كما يجب أن يكون، وراسين يصوره، كما هو. والحقيقة أن اقوال النقاد كانت صدى قول ارسطو: الملهاة تصور الناس أدنى من الواقع في حين أن المأساة تصورهم أعلى من الواقع. كما أن آراءه تركت أثرها البالغ على الإلمان «ليسنغ» يرى مع ارسطو أن جوهر المأساة يقوم على اثارة العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية في النعيم والشقاء، وأثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الإنسان، أما العرب فقد تأثروا به ولا سيما الناقد عبد القاهر الجرجاني.

لقد كتب ارسطو كتابه «فن الشعر» منذ اكثر من ألفي سنة فظل خلال العصور القديمة حتى العصر الحاضر ناموساً ومرشداً لكل المشتغلين بالعمل الفني.

زينون: يرى أن الفن تقليد للطبيعة، يجري بمعزل عن الحياة الاجتماعية للناس. إنه تقليد فردي يهدف إلى جعل الإنسان اكثر كمالاً.

ابيقور: وجد أن الموسيقى تعطي الإنسان لذة شعورية كتلك اللذة التي يعطيها الطعام والشراب، وهي تؤثر بصورة عملية على ارادة الإنسان وشعوره.

علم الجمال عند الرومان

إن مفاهيم الجمال عند الرومان كانت امتداداً لمفاهيم الجمال عند اليونان. اشهر بحاثة الجمال عند الرومان.

لوكريثيوس ٤٩٩- ٥٥٥:

صاحب قصيدة «طبيعة الأشياء» أثار فيها مسائل على جانب كبير من الأهمية وتعرض لقضايا الفن والجمال والثقافة. في نظر لوكريثيوس الفن ضرورة إنسانية تأتي بدافع الحاجة، وظهرت الموسيقى محاكاة وتقليداً للطبيعة، وذلك عندما أصغى الإنسان طويلاً إلى تغريد الطيور، ومع الوقت راح يقلدها بنفسه، ويصدر اصواتاً لنفسه، ثم راح ينفخ في وعاء ليخرج اصواتاً معينة، ومع مرور الزمن وتراكم الخبرات توصل إلى اختراع الآلات الموسيقية البسيطة واخرج منها انغاماً.

غارتسي فلاك ٦٥- ٨م:

حاول أن يضع قوانين تساعد الفنانين في ابداعهم الفني. في رسالة له إلى الشعراء يوصي غارتسي فلاك بمباديء أهمها:

- الصدق في الانتاج الفني والأدبي
- البساطة في الأعمال الفنية والأدبية.
- شدة التأثر اثناء عملية الإبداع الفني. فهو يقول: «إذا اردت أن تجعلني ابكي يجب عليك أن تكون متأثراً إلى درجة كبيرة، حتى تجعلني اتأثر بك. تأثر غارتسي فلاك بالفكر الاغريقي وبخاصة بأرسطو.

افلوطين: ٢٠٤- ٢٧٠م:

أحد فلاسفة الرومان. تتلخص افكاره الجمالية:

- الأشياء تبدو رائعة من خلال احتكاكها بالأفكار.

- كلما تخلصت الروح من الأشياء المادية الدنيوية كلما اقتربت من الرائع.

- الخير يقف في قمة الأشياء، وهو أول واسمى جمال، وادراك هذا الجمال اسمى من الاجسام الجميلة.

- إن الاجسام الجميلة هي في الواقع آثار وصور وظلال الجمال العلوي.

- لكي نعرف هذا الجمال العلوي يجب أن نخلص ارواحنا من جميع اصناف المضايقات الدنيوية.

أثر افلوطين: كان لفلسفة افلوطين أثرها في نظام الاقطاع في العصور الوسطى. إن اكثر الذين تأثروا به كان القديس اوغسطين، ابرز الداعين للكنيسة الكاثوليكية. والواقع أنه كان بإمكان افكار افلوطين أن تعيش اكثر ويمتد اثرها عميقاً شاملًا لولا:

١- ظهور جماعة من المشككين نظرت إلى كل المعارف الإنسانية والقيم الحضارية نظرة تشكيك. فالإنسان كما يدعون لا يمكنه أن يفهم شيئاً مما يحيط به في هذا العالم لأن الفهم يتأتى من الحواس، والحواس خداعة مضلله لا يمكن الركون إليها.

٢- بداية ازمة المجتمعات القائمة على الرق في الامبراطورية الرومانية في القرنين الثاني والثالث الميلاديين حيث تحولت القيم الإنسانية ذات الطابع الجمالي نحو الانحطاط والإنحدار.



الفن المسيحي

كانت المسيحية خلال قرنين ونصف مجالاً لاضطهاد كبير، وكان المسيحي يعاقب بالإعدام، ولم يرتاح من الملاحقة والتعذيب إلا بعد سنة ٣١١م.

ففي زمن التضييق على المسيحيين والتنكيل بهم، كانوا يعقدون اجتماعاتهم الدينية في ظروف سرية دقيقة في امكنة تحت الأرض اطلق عليها اسم الديماس أو الكاتاكومب وذلك نسبة إلى أحد القديسين سان سبستيان الملقب بكاتاكومب. في هذه الدياميس كان المسيحيون يجتمعون لتأدية فرائض الصلاة، كما كانوا يدفنون موتاهم في هذه الأمكنة ذاتها. زين المسيحيون هذه الدياميس برسوم بسيطة مستوحاة من الآلهة الوثنية والاساطير. وفي مرحلة تالية أقلع المسيحيون عن هذه الدياميس فأقاموا الصلاة في بيوت الأثرياء منهم، وفي وقت لاحق بنيت الكنائس على انقاض هذه البيوت وسميت بأسماء القديسين. لم يتمكن المسيحيون من الحصول على اراضٍ لبناء كنائسهم عليها إلا بعد إختفاء مظاهر التنكيل والتضييق وذلك في عهد اسكندر سويروس.

يطلق «توينبي» على الحضارة المسيحية في المنطقة العربية اسم الحضارة العربية. فعندما «انتشر الدين الجديد في بلاد ما بين الرافدين، وفي ساحل سوريا، وعندما امتد إلى انحاء أخرى من العالم بقيت مصادره العربية راسخة عبر الزمن. والحقيقة أن التاريخ شهد صراعاً عنيفاً بين مفهومين للحياة وما وراء الحياة: مفهوم ساد في الشرق ويتناقض مع التعاليم الكلاسيكية، كان يقول بالتعالي والحلم واحتقار العرضي الزائل، ومفهوم آخر اعتمد على مفاهيم كانت تقول بحب الحياة والإنسان وتنسب للآلهة القدرة على تحقيق اللذة والمتعة.

«وهكذا كانت المسيحية في نظر بولس وفي رسائله اللاتينية هي غير المسيحية التي نقلها بطرس[1]».

إن دراسة الفن المسيحي تقتضي تقسيمه إلى مراحل استناداً إلى الظروف التاريخية والاجتماعية التي مر بها. وعلى هذا يمكن تقسيم الفن المسيحي إلى المراحل التالية:

١- مرحلة الدعوة المسيحية السرية.

٢- مرحلة الدعوة الصريحة في العهد الروماني.

٣- الفن البيزنطي.

الفن المسيحي في مرحلة الدعوة السرية: ظهرت المسيحية في القدس في عهد الامبراطور تيبر ثم عهد الامبراطور كاليغولا. وبعد مضي خمسة قرون تقريباً انتشرت في جميع ارجاء الامبراطورية الرومانية، وفي جزء كبير من المنطقة العربية وفي غيرها من بقاع العالم. انطلق الفن المسيحي في الشرق من الروح العربية وذلك كما يؤكد شبنغلر وتوينبي، بينما انطلق في الغرب من الفن الروماني. والحقيقة أن الروح العربية للفن المسيحي تظهر بوضوح في انطاكية وفلسطين وسوريا والاسكندرية.

إذا كانت معظم الصور لها طابعها الديني الذي يعبر عن الذهد والتقشف والتفكير في العالم الآخر، وخاصة في العهود الأولى للمسيحية فإن بعضها كان يحمل طابعاً تزيينياً لا علاقة له بالموضوعات الدينية.

تركز الفن المسيحي على رسم الطبيعة، ورسوم الطيور والسمك وغيرها من الحيوانات. أما الصور الشخصية التي كانت تمثل السيد المسيح أو العذراء أو القديسين فلم يهتم بها الفنان إلا في مرحلة متأخرة. وقد اطلق على الصور الخشبية ذات الوجوه التي تمثل السيد المسيح أو العذراء أو القديسين اسم الايقونات.

(١) تاريخ الفن والعمارة. د. عفيف بهنسي - المطبعة الجديدة - دمشق الطبعة الثالثة ١٩٧٦ ص ٢١٠.

الفن المسيحي في مرحلة الدعوة الصريحة في ظل الرومان:

تنفس المسيحيون الصعداء بعد سنة ٣١١م في عهد قسطنطين الذي اعتنق المسيحية، وجعل منها ديناً للدولة، وحارب الوثنية محاربة شديدة، فانتصرت الكنيسة وانتعش الفن.

كانت الموضوعات الفنية في هذه المرحلة تتركز على حياة السيد المسيح وحياة القديسين، وقصص الحج والتضحية والمعجزات.

كان بناء الكنائس أهم سمة من سمات الفن المسيحي، فقد اقفلت المعابد القديمة، وهدم بعضها كما حصل في الاسكندرية، واستعملت هذه المعابد (البازيليكات) كنائس للمسيحيين. قام الفن المسيحي على معطيات شرقية محضة، وكان رمزياً صوفياً تزيينياً، وقد تجلى ذلك في بناء الكنائس والأديرة مثلما تجلى في الأعمال الجدارية الفسيفسائية وفي الايقونات. لقد كان الفسيفساء هو الزينة السائدة لجدران ومذابح الكنائس. وفي إطار الايقونات كان السيد المسيح الموضوع الرئيسي، فقد احتلت صوره مكان الصدارة في موضوع الايقونات. لقد انتشر الرسم الديني مع الحركة الرهبانية في بلاد الشام منذ القرن الرابع الميلادي، وكان تعبيراً عن احترام الأولياء، وكان متقشفاً ثم اغتنى بالزخرف الامبراطوري البيزنطي.

جاء الحكم العربي فأجلّ هذا الفن وانبرى المؤرخون والشعراء العرب يحكون عنه ويتزيدون. نشط هذا الفن في القرن السابع عشر، بعدما عهد السلطان العثماني إلى بطريرك القسطنطينية بالاشراف على كنائس البلقان والمشرق العربي، فبادر مسيحيو سوريا ولبنان إلى تجديد بناء كنائسهم وتزيينها. وفي اواخر القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، بدأ فن الايقونة يأخذ هوية محلية وظهرت فيه الكتابة العربية إلى جانب اليونانية ولقد رسم الايقونات فنانون يحملون غالباً اسماء عربية، عاشوا في القرون الثلاثة الماضية في لبنان وسوريا وكانوا من رعايا البطريركية الانطاكية أو بطريركية القدس.

إن فن الايقونات انطاكي الفكر عربي السمات، ظهر في مرحلة تاريخية

وخبا دون أن ينقطع، واستعملت مواد محلية في صنعه من خشب الجوزوالحور، وطلاء طبقته من الجص الممزوج بالغراء، والوان ممزوجة بصفار البيض، بعد حفر الرسم المطلوب، وتغليف خلفيات الاشخاص بورق الذهب.

والحقيقة أنه في الوقت الذي تشهد فيه هذه الايقونات على عمق الوحدة في الفلسفة والذوق الجماليين للإبداع الشرقي، تشهد بقوة من جهة أخرى على عمق الخلاف في الفلسفة الجمالية بين الايقونة الشرقية والايقونة الغربية التي اطلقتها النهضة الاوروبية الشهيرة، والتي سمحت بالتجسيم والتظليل والمحاكاة، وبالتالي بظهور فن آخر وفلسفة جمالية مختلفة.

إن الايقونات من حيث موقفها الجمالي واساليبها الفنية تعيدنا إلى القرن الثامن الميلادي، وإلى النهايات السعيدة لما سمي «حرب الايقونات» الطويلة حيث اعتبر المجمع الكنسي المقدوني السابع أن الألوان والأشكال تشبه الكلمات في الأناجيل، وبالتالي فإنها قادرة على نقل أو حمل ما هو الهي ومقدس. وبذلك تم السماح برسم الايقونات وفق قوانين وشروط فنية تلتزم الرمز والاشارة وتبعد عن اساليب المحاكاة الواقعية. والحقيقة أن هذه المباديء والشروط الجمالية هي نفسها التي قام عليها فيما بعد الرسم الإسلامي في فن التصوير والمنمنات، الفن الإسلامي الذي ابتعد بدوره عن اساليب المحاكاة واسقط الواقعية ملتزماً التجريد والنظم الهندسية الخفية.

أما بالنسبة للايقونات العربية وبخاصة السورية واللبنانية منها فقد ظلت حتى القرن السابع عشر تحتفظ بطابع بيزنطي اصيل. ولكن منذ القرن السابع عشر بدأ الطابع العربي يظهر على الايقونة، الايقونة السورية (حلب) فظهرت العيون الكبيرة في الايقونات وهذا ما يدل على ارتباطها بالواقع العربي، كما ظهر اللون الأسمر الذي يؤكد ارتباط هذا النوع من الفن بالمناخ العربي.

وهكذا يمكن أن نقول إن الايقونة منذ القرن السابع عشر اصبحت عربية بشكل واضح. وفي القرنين الأخيرين تأثرت الايقونات بالطابع الغربي دون أن يعني ذلك فقدان الايقونة العربية لطابعها العربي وهذا ما ظهر في مهرجان الايقونة السورية في العام الماضي.

إلى جانب فن الايقونات فقد انتشر فن المنمنمات Enluminure ولقد خضع لمفاهيم فنية ذات طابع شرقي محض، ولقد أكد الدكتور عفيف بهنسي العلاقة الوثيقة بين الفن المسيحي وسائر اساليب الفنون في المنطقة العربية: «فإذا قارنا الصور الجدارية التي عثر عليها في دور اوروبوس ونظيرها من الفن التدمري مع تلك التي عثر عليها في الفيوم ثم وصلنا إلى تصوير الأيقونات، لرأينا وحدة عجيبة في الاسلوب تربط بين هذه الصور مما يؤكد التأثير العربي التام[1]».

الفن البيزنطي: عاش الفن البيزنطي في ارض عربية مشرقية متوسطية، وعلى الرغم من كونه الوريث الشرعي للفن الكلاسيكي الروماني فإنه بقي محتفظاً بخصائصه الشرقية.

وللإلمام بالفن البيزنطي وبالمفهومات الجمالية عند البيزنطيين يمكن أن نشير إلى أهم ابداعاتهم: كنيسبة سانت صوفيا في القسطنطينية التي تشكل اروع الأمكنة على هذا الفن. بنيت في الفترة الواقعة ما بين ٤٣٢و ٥٣٧م. اشتغل في بنائها الف عامل، ساهمت كل المقاطعات في الامبراطورية الرومانية بتزويد هذه الكنيسبة بأثمن المواد، ترتفع قبتها ٥٤م وقطرها ٣١م. ترتكز على اربعة اكتاف بواسطة اربع قناطر. يمتد البناء على أرض طولها ٧٧ متراً وعرضها ٧١ متراً. تتصل الكنيسة شرقاً وغرباً بنصفي قبتين ترتكزان على محاريب، ويمتد رواق مغطى بالقبوات في شمالها، وآخر في جنوبها، بنيت الكنيسة في عهد جوستنيان، وقد زينت جدرانها بالفسيفساء.

أما النحت البيزنطي الذي تأثر كثيراً بالفن العربي، فإن ابرز آثاره كرسي من رافينا مصنوع من العاج وعلى جوانبه نقوش بارزة وزخارف دقيقة هي اجمل ما بقي من فن النحت البيزنطي في مجال التصوير فقد كانت الايقونات أي الصور الدينية الملونة والمزينة بالنحاس المضغوط والتي توضع على الحاجز الذي يحجب المذبح، وكذلك الصور الجدارية الفسيسائية والمنمنمات من اروع الأمثلة على فن التصوير البيزنطي.

---

(١) تاريخ الفن والعمارة دكتور عفيف بهنسي.

والحقيقة أن جميع مظاهر الفن المسيحي سواء كانت كنائس أو ابراجاً أو عقوداً أو قباباً فإنها توحي بمفهومات الدين المسيحي، وتمجد المعاني التي جاء بها السيد المسيح.

فلسفة الجمال عند مفكري المسيحية:

ترى الكنيسة أن الله هو مصدر الجمال، مستندة في ذلك إلى أقوال القديس اوغسطين الذي كتب: «إن الله هو مصدر كل جمال، وكل كمال، وكل محبة، ويفيض الجمال عن الله كما تفيض الأشعة عن الكواكب والاريج عن الازاهير».

إن المفهومات المسيحية عن الجمال تلتقي مع مبدأ الاسكندرانيين ومع كبير فلاسفتهم افلوطين وخاصة مع نظرية الفيض عنده. «الموجودات فاضت عن الواحد» كما ترتكز هذه المفهومات على آراء افلاطون وارسطو في التعادل والتناسب والانسجام.

إن استعراض الآثار الفنية المسيحية في العصور الوسطى يدل على أن هذه الآثار عكست التخلي عن المفاهيم الوثنية اليونانية والرومانية، وتضمنت ملامح الدين الجديد في الايثار والشوق والخوف والرجاء والذهد والتسامح والصبر والتضحية والأمل.

إن كل الرسوم المسيحية سواء كانت رسوم السيد المسيح، أو العذراء، أو القديسين جاءت تعبر عن تلك المعاني، وكل ابداعات المسيحيين في مجال العمارة سواء في السوربون في فرنسا أو في الفاتيكان عكست تلك المضامين وعبرت عنها.

أخيراً سعى الفن المسيحي أن يطال كل فئات الشعب، فكان ذلك فناً شعبياً خلافاً للفنون الأخرى وخاصة الفن الاغريقي الذي كان تعبيراً عن الحياة الارستقراطية، فبدلاً عن آلاف السادة، وشتى أنواع البشر، وكافة أشكال القوة والجاه والوضع الإجتماعي، ظهر ما هو بسيط وشامل: «الله» وحده، والجميع أمامه سواسية. ومن ثم فإن الله بتجسده وبتضحيته في سبيل البشر قد أضفى قيمة لا نهائية على كل إنسان، مساويًا إياه بنفسه.

مفهوم الجمال عند العرب

إن تناول موضوع الجمال عند العرب في العصور الوسطى يقتضي التوقف عند أمرين:

١- موقف الشرع حيال الفن والجمال.

٢- واقع العرب الحضاري والاجتماعي والاقتصادي.

الأمر الأول: وجهت الرسالة الإسلامية ضربة قاضية للمظاهر الوثنية في الجزيرة العربية حيث طهرت الكعبة من صنوف الاوثان والأصنام. فلقد وقف الإسلام موقفاً متشدداً من تصرفات البشر التي تؤدي إلى الانحطاط الأخلاقي وحارب دون هوادة الزنا والقمار، وعادى شرب الخمرة والسرقة «يا أيها الناس الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون».

وامتد هذا التشدد إلى الفنون كالموسيقى والغناء والرقص والزينة وانواع التعبير الفني كتصوير الاشخاص والأنبياء ونحت تماثيل لهم، حتى الشعر فقد وقف منه الإسلام موقفاً عدائياً خاصة ذلك الشعر الذي يدور في إطار العصبية القبلية ويمجد الوثنية ووجد في الشعراء جماعة ضالة من البشر تتبعها فئة صادقة: «والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون وانم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات. . .» آية رقم ٢٢٤ وما يليها من سورة الشعراء.

الأمر الثاني: غير أن هذا التشدد ما لبث أن لان وتراخى مع الزمن، فلقد عاد للشعر اعتباره بل إنه في زمن الرسول الكريم أينع حين أوعز النبي الكريم

إلى حسان بن ثابت أن يرد بشعره على المشركين، ويمجد المعاني التي جاء بها الإسلام. فقد كان النبي يشجع الشعراء ويعد قولهم جهاداً في سبيل الدين، وأن فضل الشعراء لا يقل في الاعداء عن فضل السيوف في رقاب الاعداء. قدم على النبي عطارد بن حاجب بن زرارة وكان خطيباً مع الشاعر الزبرقان ابن بدر في اشراف بني تميم لمفاخرة النبي فوقف خطيبهم عطارد بن حاجب فخطب فانتدب الرسول الكريم ثابت بن قيس للرد عليه، فلما فرغ قام الزبرقان بن بدر فأنشد قصيدته:

نحن الكرام فلا حيٌّ يعادلنا   من الملوك وفينا تنصب البيع

وكان حسان غائباً، فبعث إليه النبي ليجيب شاعر بني تميم فحضر وأنشد قصيدته:

إن الذوائب من فهر واخوتهم   قد بيّنوا سنة للناس تتبع

فلما فرغ حسان من قوله قال أحد اشراف بني تميم «وأبي أن هذا الرجل لمؤتى له، لخطيبه اخطب من خطيبنا، ولشاعره اشعر من شاعرنا، ولاصواتهم احلى من اصواتنا[1]».

«وما كان النبي وهو القائل «إن من الشعر لحكمة» أن يدعو إلى تعطيل ملكة من الملكات الفنية التي اشتهر بها قومه، ويقضي على الفن الذي نبغ فيه العرب. ولكن غاية ما يقال في هذا الشأن أنه عمل على توجيه تلك الملكة توجيهاً جديداً، يبعد بها عن جاهليتها وضلالها القديم، ويحول بينها وبين العبث والاسراف والمجون ويدعوها إلى الجد النافع والقصد القويم[2]».

فالرسول العربي الكريم قال: «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الابل الحنين» وكان ابو السائب المخزومي على شرفه وجلاله وفضله في الدين

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبي) ٤/ ٢١٤

(٢) دراسات في نقد الأدب العربي دكتور بدوي طبانة ص ٧٤

والعلم يقول: «أما والله لو كان الشعر محرماً لوردنا الرحبة كل يوم مراراً. وعلى هذا الأساس فإن كل ما نسب إلى النبي من ذم للشعر أو للشعراء إنما هو ذم لمعانيه المجانية المؤججة للحقد، الممعنة في مسالك الشيطان. حتى أن موضوع التحريم للتصوير الذي ظل مثار جدل طويل في التاريخ الإسلامي والذي اختلف فيها الفقهاء منذ بدء الرسالة السماوية فإن القرآن الكريم لم يقل بنص صريح يمنع فيه التصوير فالآيات التي يستند إليها للقول بالتحريم هي: سورة الحشر آية ٢٤ «هو الله الخالق الباري المصور له الاسماء الحسنى، يسبح له باني السموات والأرض وهو العزيز الحكيم. ومن سورة آل عمران آية: هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء، لا إله إلا هو العزيز الحكيم» ومن سورة الاعراف آية(١١) «ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا ابليس لم يكن من الساجدين» ومن سورة المؤمن آية ٦٤ «الله الذي جعل لكم الأرض قراراً والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات، ذلك الله ربكم فتبارك الله رب العالمين. ومن سورة المائدة آية ٩٠ «يا أيها الناس الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون» إن الآيات الخمس لا تقول بالتحريم بوضوح وصراحة، والواقع أن الفقهاء الذين قالوا بالتحريم لجأوا إلى تأويل تلك الآيات منطلقين من أن صفة المصور هي إحدى صفات الله تعالى ومن اسمائه الحسنى، وما كان له من صفات واسماء امتنعت على غيره. ويرى الشيخ محمد عبده بأن التحريم كان نسبياً «ولم يكن مطلقاً وبأن الصور والتماثيل مباحة حتى امن جانب العبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما».

والحق أن الدين الإسلامي إنما حرم نحت الاصنام والصور خوفاً من عبادتها، ولم يحرمها لأي سبب آخر. وفي هذا يقول محمد عبده «إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد التحقق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل».

إن الادلة على أن التصوير التشبيهي لم يكن محرماً كثيرة في الفن

الإسلامي نراها في رسوم قصر المير وقصير عمره وفي قصور ومبان أخرى لكن هذه الأدلة لا تنفي أن التصوير غير التشبيهي أو ما يسمى بالرقش العربي (ارابسك) هو السائد في الفن الإسلامي. عندما نهض المجتمع الإسلامي أقبل الناس على الفن اقبالاً لا مثيل له، وشغفوا به شغفاً عظيماً تشهد على ذلك كتب التاريخ. ويكفي للتدليل على ذلك أن نشير إلى كتاب الأغاني للأصفهاني وكتاب نفح الطيب للمقري.

إن الفن الإسلامي يطلق على الفن الذي انتشر في جميع الأمم الإسلامية، وعلى الرغم من أن هذا الفن كان موحداً في الأسلوب والشكل والمضمون فإن فروقات وتمايزات ظهرت فكان للاقليم والعصر، كما كان للتقاليد التاريخية لكل أمة من الأمم التي دخلت الإسلام خصوصية معينة.

كان لظهور الإسلام في القرن السابع الميلادي صدى كبير في منطقة الجزيرة العربية، التي كانت تضم قبائل متناحرة متناثرة لا تعرف الاستقرار في مكان، ولا الانتماء إلى وطن أو الارتباط بجماعة. كان العرب قبل الرسالة السماوية السمحاء يعيشون في شتات لا تجمعهم وحدة سياسية أواجتماعية، بل كان التقاتل والتناحر، حتى علا صوت الحق الذي سرعان ما جمع العرب ووحدهم تحت لواء عقيدة واحدة ونظام واحد ولسان واحد، فإذا هناك أمة تنشط لايجاد ركائز لها مادية وأدبية، وإذا هناك طموح وعزم لتثبيت هذه الركائز على أساس من الدين الجديد، الذي سرعان ما انتشر جامعاً شعوباً جديدة، ما لبثت هذه الشعوب أن اخذت ممن حولها واعطت.

لقد كان من الطبيعي ألا يكون لهذه الأمة في بدء حياتها الأولى إلا فن القول فإن الحياة غير المستقرة لا تسمح باتقان أية مهارة، ولا بحيازة أي علم وفن «ولقد كان بعيداً عن تلك الأمة التي بدأت حياتها الأولى في البادية حيث الرحلة الدائبة والخلاف القاطع للصلات أن تبتكر فناً يدوياً، وإلا يكون لها غير فن القول، ذلك أن الفن اليدوي تعوزه الحياة المستقرة، يطلق فيها الموهوب يده، فيصور ما يحسن لتأنس به نفسه ويجمل به مسكنه. تلك كانت حال

الجزيرة في جاهليتها من ذلك الفن اليدوي قبل أن يظللها الإسلام بظله ويلفها بردائه[1]».

فإذا لم يكن للعرب في عهد الرسول العربي الكريم فن خاص بهم يستحق الذكر، لكنهم ما لبثوا عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر أن اخذوا عن هذه البلاد فنونها الراقية «فقد جنى من ثرائها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم اعطى هذه العناصر طابعه الخاص اعطاها وجهاً جديداً لا يمكن به التعرف على اصولها، وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمن لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته[2]».

إن الفن الإسلامي سجل موقفاً متميزاً وقدرة كبيرة على الانتشار، ولقد كان التوحيد هو الهاجس الإيماني الذي سيطر على احساس الفنان المسلم الواعي، وتغلغل إلى الذات الإنسانية، اللاوعية فأصبحت تنطلق في كافة اشكالها التعبيرية بموقف التوحيد، وهكذا أصبح اتجاه الكل صوب الوحدة، واصبحت الوحدة لا تعني شيئاً إلا في انتظامها بهذا الكل المتجانس.

إن ما يلفت النظر في هوية الفن الإسلامي هو وحدته، فهو يمتاز مع ذلك بتنوعه وليس هناك من فنٍ من الفنون في العالم على الاطلاق تمكن من الاحتفاظ بشخصيته الواحدة كالفن الإسلامي على الرغم من ذلك التنوع الرحب.

إن الهاجس التوحيدي الذي عكسه الفن الإسلامي يمكن تلمسه بسهوله لدى تأملنا وحدة زخرفية اسلامية كاملة. «إن الأسلوب الإسلامي يبدو على كثير من البروز في مجال الزخارف المثبتة على الألواح الخشبية والتي قوامها رسومات نباتية ملونة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر والأصفر، وتحدها خطوط باللون الأسود (وهو اسلوب اسلامي خالص) يقوم على تحوير

---

(١) اطروحة الفن الاسلامي: من اعداد الطالبة امل مراد لنيل دبلوم في الرسم والتصوير طرابلس ١٩٨٩

(٢) المرجع نفسه.

الأشكال الطبيعية لمرمى في غاية ذهنية وروحية وحسية في آن معاً[1]».

إن الإبداع الزخرفي الذي اتسم بالمزج بين بساطة الوحدة الزخرفية وتعقيد تشكيلاتها وتفرعاتها ضمن ايقاع موسيقي متساوق قد تعزز بتلك الدلالات المعنوية الإسلامية.

إن شعار «كل مسلم فقيه» الذي رفعه الرسول الكريم جعل من كل مهنة فناناً، ومن الفنان ناسكاً. وعلى هذا عكست العمارة الإسلامية موقفاً من الإنسان والبيئة والمفهوم الديني، واستطاعت ايجاد الحلول لهذا المثلث الصعب.

النحت والتصوير:

كان النحت غير شائع لدى المسلمين، وليس من نحت بالمعنى الواسع في الإسلام، وإنما هو نقوش نافرة على الحجر والحصى لا علاقة لها بالأشكال البشرية بل هي كناية عن اشكال نباتية وزخرفية.

لم يكن التصوير بافضل حظاً من النحت فقد اقتصر على الرقش (الارابسك) لقد ذهب بعض المفسرين أول الأمر إلى أن المسلم إذا نظر إلى الجمال في المرأة واكتشف فيه نواحي الروعة والإبداع التي هي من صنع الخالق فإن هذا الاكتشاف يجب أن يترجم بتمجيد الله وتسبيح عطاءاته. هذا ما كان يعتبره المجتهدون وبعض علماء الشرع. إن نظرة الرجل إلى المرأة تعد محرمة حين تنطوي على الشعور الجنسي الذي يعقبه اشتهاد ورغبة. فإذا كان هذا التحريم ينجم عن النظرة إلى جمال المرأة فكيف هو الحال إذا ما رسمت على لوحة أو جسمت من خلال تمثال وعرضت في هذه الحالة أو تلك؟؟

من هذا المنظور كان موقف بعض المفسرين موقفاً متشدداً من الرسم والنحت، ومن هنا خفت في العصور الوسطى رسوم الأشخاص ونحت

(١) م.ن. ديماند. ورد رأيه في كتاب زمن لكل الأزمنة لبلند الحيدري ص ٣٢.

التماثيل، وبالتالي خفت حولها احكام المتذوقين والنقاد فقد ظل النقد الجمالي منصباً على الأدب وبعض الفنون الأخرى كالموسيقى، والتطلع نحو روعة هذا العالم وخلقه. لقد كان المقام الأول للشعر وكان للشعراء المنزلة الرفيعة في المجتمع العربي، يتدارس الناس قصائدهم، ويتذوقونها، ويطلقون الاحكام عليها، على أن الفترة الواقعة بين القرن السابع ونهاية القرن التاسع الميلادي كانت فترة ازدهار واضح. إذ أنه في هذه الفترة تم التفاعل بين حضارات ما بين النهرين وبلاد فارس بعد إخضاع تلك الآثار الحضارية لمفاهيم الإسلام عبر تأويلات اتاحت شيئاً من الحرية في الرسم دون أن تمس جوهر الدين فقد ابيح:

١- رسم الحيوانات الخرافية بعد تجريدها من معانيها القديمة العالقة بها، وبذلك فقد احس الفنان المسلم أنه لا يحمل وزر اقتراف الخروج على الدين لأن ما يرسمه ليس له مثيل في الواقع.

٢- رسم الحيوانات التي حلل الله صيدها وأكلها، أو تلك التي ابيح له استخدامها.

٣- رسم الحيوانات المركبة التي تقوم على المزج بين اعضاء لكائنات مختلفة مثال أن يكون في الرسم الراس لإنسان والجسم لحصان والقدمان لغزال. وهكذا كان الفنان المسلم يرتاح لأنه لا يزال في صلب معتقداته، لأن الكائنات التي يرسمها خرجت عن كونها كائنات حقيقية.

وهكذا نفهم أن الجانب الذي اتسع لخيال المصور الإسلامي ليبدع اعظم ابداعاته هو ذلك الاحساس العميق بضرورة ربح الجنة وقهر الفناء فكانت ابداعاته تصويراً حياً لوجدانه ومشاعره واحاسيسه التي ألقى بها الإسلام في روحه فإذا بالمصور المسلم يخلق من الأعمال الفنية ما يفرض نفسه على الخلود ضمن التراث الإنساني، وتتسابق في اقتنائه متاحف العالم. «ومنذ قرابة نصف قرن والفنون الإسلامية على مختلف ادائياتها التعبيرية والتشكيلية وعصورها ومواطنها، تقوم في جهد الفنان الاوروبي الحديث عاملاً على جانب

كبير من الأهمية في مجال تطوير محاولاته الفنية، بحيث اتسع حيز استخدامه لمعطياتها اتساعاً كبيراً، وصار مع الكثيرين من التجريديين الجدد المنطلق الرئيسي لخلق مميزاتهم الخاصة بهم عبر نهج متداخل في التأليف والتكثيف والتحوير[1]».

غير أن الحس الجمالي الأصيل في الفن الإسلامي أن كمن في شيء فهو يكمن في التوجه الزخرفي الذي جسد حساً جمالياً رفيعاً في النفس العربية، ذلك التوجه الزخرفي الذي امتاز بالمزج بين بساطة الوحدة الزخرفية وتعقيد تشعباتها ضمن ايقاع موسيقى متساوق، وقد يكون التحريم الذي طال تصوير الهيئة البشرية قد ألهب الرغبة لدى الفنان المسلم لتأكيد المنحى الزخرفي الذي دخل حياة الناس من الباب العريض: دخل بيوتهم وآنيتهم وغرف نومهم وكتبهم وحلى نسائهم، وكان تعبيراً عن تزاوج بين المتعة والمنفعة، عن جمع بين القيم الروحية والقيم البشرية من خلال رؤية جمالية فلسفية ذات بعد إنساني شامل قابل لإحتضان الجديد والتكيف مع مقتضيات الواقع المتغير.

فلسفة الجمال عند مفكري الإسلام:

يعرض القرآن الكريم صوراً عن الجنة وأخرى عن النار، ويرسم بذلك طريقي الثواب والعقاب بمسحة جمالية أخاذة، كذلك نجد في أحاديث الرسول الكريم صوراً جمالية بديعة لم يكن الرسول الكريم يهدف من ورائها إلى التعبير عن الجمال بقدر ما كان يهدف إلى هداية الناس ورسم معالم الطريق التي تقودهم إلى الحياة الفضلى. «وفي حديث الرسول الكريم صور جمالية رائعة الوصف والإبداع، بيد أن ذلك جميعه لم يهدف إلى مجرد التعبير عن الجمال والجلال، وإنما قصد إلى الهداية وهي موضوع التزام، ومعاطاة، لم يخرج إلى المذهبية، وذلك لم يكن قبل تشكل الفرق، والمنازع الكلامية والفلسفية،

(١) بلند الحيدري زمن لكل الأزمنة ص ٢٣.

والفقهية، والنقدية[1]».

إن الجمال في القرآن الكريم يقوم على الركائز التالية:

- الفوائح التي تتصدر مطلع كل سورة بالبسملة إذ فيها الفاظ توحي بالثقة والاطمئنان.

- الفوائح الرمزية التي تستهل بها بعض السور.

«وهذه الرموز تتفق مع الارقام الحسابية، والنوطة الموسيقية للايحاء بجوٍّ خاص، لأن لكل حرف جسداً مشعاً، ذا دلالة، وقد أحسن السورياليون عملاً بالإتكاء عليها، كما أحسن الخطاطون العرب، والفنانون العالميون الذين عنوا بالارابسك ووجدوا في كل حرف عربي - دون أن يفهموا العربية - (موديلاً) للرسم، وجسداً لإمرأة جميلة ذات حضور تجريدي ليعبروا به عن أغنى وأصفى واعمق رؤيويات الفن».

- بالسياق والتقطيع الايقاعي/ السجع.

- بتناغم الآيات بعضها مع بعض كماء النهر المنساب.

- بتناسب معنى الآية مع القفلة.

- بتلاؤم القفلات في السورة كلها مع القفلة الأخيرة.

- بالصور الفنية التي تملأ القرآن الكريم.

وعلى هذا النحو فإن آيات القرآن الكريم تحض المسلم على سماع القول الجميل والتعبير عنه فهي مدرسة لإتباع الهدى، وهي بيان وبلاغة ووصف جميل.

المعتزلة: ربط المعتزلة كل شيء بالعقل، فالعقل عندهم هو المرتكز وهو المرشد والدليل، فهو إذن عندهم أي العقل اساس القيم الأخلاقية

---

(١) الدكتور علي شلق الفن والجمال المؤسسة الجامعية ١٩٨٢ ص ٧١.

والجمالية، وهو على هذا الأساس السبيل الوحيد للاستدلال على وجود الله، ولإدراك الخير والحق والجمال. «ربط المعتزلة الجمالات والأخلاق بالعقل، مثلما ربطوا الشريعة به أيضاً، فالعقل اساس القيمة الأخلاقية والجمالية، وبه يدرك الله، وتفسر الأحكام[1]».

الغزالي: قسم الغزالي مظاهر الجمال إلى ثلاثة مظاهر هي: الجمال الحسي، والجمال الوجداني، والجمال العقلي، ويرى الغزالي في كتاب «احياء علوم الدين» «يدرك الجمال الحسي بالسمع والبصر وسائر الحواس، أما الجمال الأسمى يدرك بالعقل والقلب». «لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثاره، وغرفة من بحر جوده سواء ادرك هذا الجمال بالحواس أم بالعقل، وجمال الله سبحانه وتعالى أكمل الجمال[1].

الجاحظ: يرى الجاحظ أن الجمال والقبح شيئان نسبيان، فيلتقي بذلك مع أبي حيان التوحيدي الذي يؤكد على نسبية الجمال والقبح. وابو حيان التوحيدي عاصر الجاحظ وكانت له منزلة رفيعة في دنيا الأدب والمعرفة.

ابن سينا: إن آراء ابن سينا في الجمال تقترب من آراء افلاطون. فابن سينا يربط بين الجميل والخير مؤكداً على أن جمالات الدنيا هي انعكاس لجمال الله الأكمل والأمثل.

الفارابي: يرى الفارابي، أن الموجود الأول هو السبب الأول لسائر الموجودات. والوجود يفيض فيضاً ضرورياً إلا أنه ليس لغاية، فالوجود يصدر عنه كما يصدر النور عن الشمس والحرارة عن النور بموجب ترتيب معين وترابط وثيق محكم «متى وجد للأول الوجود الذي له، لزم ضرورة أن يوجد عنه سائر الموجودات.

إن الموجود الأول بريء لا يشوب وجوده وجوهره عدم أصلاً ولهذا كانت كافة الموجودات التي اوجدها أقل كمالاً منه. ولما كانت هذه

(١) فلاسفة من الشرق والغرب ـ مصطفى غالب

الموجودات مكونة من عناصر متنوعة وجب أن تكون متفاوتة بالدرجة والكمال.

إن هذا التصور الفلسفي عند الفارابي يرسم طبقات ويحدد مراتب الجمال تنتهي بأعلى الأمثال، تنتهي بالموجود الأول ذي الجمال الفائق لكل جمال.

يرى المعلم الثاني أن ادراك جمال الله لا يتأتى لنا نحن البشر إلا بالقياس على ما ندرك من جمالات الدنيا، ويتم ذلك بالإحساس أو بالتخيل أو بالعلم العقلي. ويذهب إلى أن الاستمتاع بالجمال شيء مشترك بين الإنسان والله لكن النسبة بين شعور الإنسان بالجمال وادراك الله للجمال كنسبة المحدود إلى اللامحدود، فالموجود الأول «الله» هو الجمال المحض والجمالات على تعدد مراتبها تفيض منه.

منهج العرب الفني في تذوق جمال الشعر:

إذا كان المنهج الفني في تذوق جمال الشعر من صنع النقد المعاصر، فإن نظرة العرب إلى جمال الشعر ذهبت فيه مذهباً بعيداً لقد وضع علماء ونقاد العرب قواعد واصولاً يحكمون بها على الابداع الفني في الشعر. هذه القواعد تنحصر في الوزن والموسيقى المحددة التي تتردد في كل بيت والقافية التي تتكرر بشكل متجانس متشابه.

في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي:

كانت البدايات الأولى لتذوق الجمال الشعري في العصر الجاهلي بالذات فقد تنوعت مجالس الشعراء، وكثرت الاسواق الأدبية، ففي هذه المجالس وتلك الاسواق كان يتذوق الشعر بشكل بدائي فيقبل أو يرفض. وكان للشعراء العرب صور رائعة في وصف الحرب، والصراع بين القبائل. لقد تجلى الشعر الجاهلي اكثر ما تجلى في المعلقات التي يمكن أن نتبين فيها

مظاهر جمالية رفيعة تظهر من خلال وصف المرأة عند امرىء القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى وعمر بن كلثوم وعنترة والنابغي وغيرهم.

كما تظهر من خلال وصف الحصان رفيق الفارس من حيث هو عنصر حاسم في الحرب والانتصار ووجه بارز للزهو والخيلاء. أما الصور الجمالية في وصف الجمل عند الشاعر الجاهلي فإنها لا تقل رفعة عن غيرها، فالجمل هو الوجه الآخر للعيش فهو وإن كان لا يستخدم في القتال لأن الحصان اسرع منه وارشق، لكنه يحمل الهودج والحبيبة ويلعب في البادية ما تلعبه السفينة في البحر، فهو سفينة الصحراء بحق.

إن الصور الجمالية في شعر الشاعر الجاهلي نراها منثورة في كل ما قال من شعر في الطبيعة والحرب والموت واللهو والعطاء، فإن مجمل قصائده حفلت بالتصوير الشعري الأخاذ الذي يقوم على التشبيه الذي هو أصل لكل الفنون قاطبة. «الجاهلي صور بشعره، وابدع في رسم الصفات، وكان استاذاً في الوصف قبس عنه الذين جاءوا بعده، وبعضهم لم يزد عليه لوناً أو خطاً، أو أي جانب من شكل»[1].

لقد كان العرب الجاهليون يحكمون بصورة عفوية على الشعر، ولكن هذه العفوية كانت ترتكز على بعض المواصفات البسيطة كالنسب المتساوية والأبعاد المتعادلة، والموسيقى المحببة التي يجب أن لا تنقلب إلى نشاذ في الأصوات، فإذا خالف الشعر هذه المواصفات عابوا صاحبه واتهموه بالتقصير. يحكى أن العرب في الجاهلية عابوا على النابغة الذبياني الاقواء (اختلاف حركة الروي في القصيدة الواحدة) وكتموا عليه ذلك، حتى إذا دخل يثرب ذات مرة طلبوا إلى جارية أن تغني قصيدته التي فيها:

زعـم الـبـوارح أن رحـلـتـنـا غـداً   وبـذاك خـبـرنـا الـغـراب الأسـود

مدت الجارية كلمة «الأسود» ففطن النابغة إلى ذلك وأقلع عن الاقواء. هكذا كان العرب في الجاهلية يحكمون على الشعر من شكله، أما من حيث

(١) د. علي شلق ـ مرجع سابق.

مضمونه ومعناه فقد كانوا يحكمون على الشعر بقدر ما يترك من أثر في النفس دون أن يبينوا حجتهم فيما يذهبون إليه، ولا الاساس الذي يبنون احكامهم عليه، «ذلك لأن إلتماس العلل، والبحث عن الأسباب الحقيقية لظاهرة من الظواهر المادية أو المعنوية كان ابعد ما ينتظر في هذه البيئة التي فتكت بها الاحقاد، واستعر بها الخصام، واصبحت مسرحاً للتارات، وميداناً للاشتجار والغارات، فخاصم الكرى جفون أهلها، وفقد الأمن سبيله إلى عقولهم وقلوبهم. ومن ثم لم يكن تفرع للبحث في علم أو فن»[1].

هكذا نفهم أن الشعر كان هاجس الجاهلي الأول والأخير، انصرف إليه كل الانصراف وصدّره على كل شيء. «وكان الشعر فن العرب وصناعتهم المفضلة المحببة، حتى لو أن قائلاً قال: إن العرب لم يكن لهم صناعة أو فن غير هذا الشعر، لم يبتعد عن الحقيقة والواقع كثيراً، حتى أثر عن عمر بن الخطاب أن الشعر، كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه[2]».

حتى إذا جاء العصر الإسلامي أخذ التذوق الجمالي يرتكز على أسس واضحة ومعايير مدروسة تربط الإبداع بالبيئة. فالناقد سلام الجمحي يبين أثر البيئة في الإبداع الفني، فهو يذكر مثلاً الشاعر الجاهلي عدي بن زيد ويرد سهولة النطق ونعومة مخارج الكلام عنده لأنه كان يسكن الحيرة. ولعل قيمة الناقد سلام الجمحي تكمن في تأكيده على أن النقد في المسائل الجمالية إن هوإلا ثقافة ومعرفة. والحقيقة أن جهود ابن سلام في ميدان النقد الأدبي كانت عظيمة إلى حد كبير، فإنه للمرة الأولى نجد كتاباً وافياً في الشعر العربي، يسلك صاحبه في وصفه منهجاً علمياً، ولا غرو أن محاولة ابن سلام تقسيم الأدباء والشعراء إلى مجموعات وطوائف استناداً إلى تفاوتهم في كثرة الانتاج أو في جودته، أو في قدرتهم على التصرف في فنون الشعر، هو من فنون الدراسات النقدية.

---

(١) ورد ذلك في كتاب دراسات نقد الأدب العربي - مرجع سابق.

(٢) المرجع نفسه.

اشهر نقاد الإبداع الفني عند العرب:

ابن قتيبة: ٨٨٩م الذي وضع في كتاب «الشعر والشعراء» شروطاً لجمال الشعر تتصل بالمبنى. ابرز آرائه:

١- القليل كالكثير فالمهم هو الإبداع.

٢- الشعراء فريقان: مطبوعون ومتكلمون.

٣- دواعي الشعر: الشوق والغضب والطرب. وأن هناك اوقاتاً يقال فيها الشعر وأخرى يتعب صاحبها، ولا يستطيع قولاً معتمداً. على حد قول الفرزدق: «أنا اشعر وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس اسهل عليّ من قول بيت.

٤- الدعوة إلى التجديد: يدعو ابن قتيبة إلى التجديد في الشعر، وإلى النظرة المجردة غير المتأثره بنظرة الغير. إن رغبة ابن قتيبة في تحرير النقد من اسباب التقليد، ونزعته التجديدية جعلتاه يفند آراء العلماء والنقاد ولا يرضى منها إلا ما يستقيم مع فهمه وذوقه.

الجاحظ: كانت حياته بين سنتي ١٦٠- ٢٥٥هـ- ترك الجاحظ تراثاً ضخماً في الأدب، وبلغ مجده الأدبي والعلمي من الذيوع والشهرة حداً يصبح من غير المعقول أن تغفل اراؤه في مجال النقد. ولعل ابرز آرائه موجودة في كتاب «البيان والتبيين» وفي غيره من الكتب. إن اسم الكتاب يدل على طبيعة الموضوعات التي يتناولها. إنه بحث في البيان أي في الأدب وفنونه والتعريف بأسباب قوته من خلال توفر عناصر الجمال الفني فيه، كما أنه دراسة اسباب الضعف التي تعتري الأدب فتعوقه عن تأدية رسالته. تلك الرسالة التي تعمل على توليد الإحساس باللذة الفنية. الكتاب دراسة بالإضافة إلى ما سبق لمصدر الأدب، «وهو الاديب» دراسة وافية تتناول تحليل شخصية الأديب تحليلاً وافياً. ولا يذهب بنا الوهم إلى أن ابحاث الجاحظ سهلة مركزة في أبوابها. فإن من يريد أن يستوعب تلك الابحاث، عليه أن يبذل جهداً كبيراً ذلك لأن الرجل في اكثر تآليفه واسع المعرفة، عظيم الخبرة، تتزاحم عليه الأفكار وتتسابق مما

يفقد أبحاثه التنظيم العملي حتى ليصعب الإهتداء إلى الفكرة والرأي.

وإذا صحت المقارنة بين الجاحظ وبين غيره، فإنها أقرب ما تكون إلى ابن سلام الجمحي. فكتاب الجاحظ «البيان والتبيين» يحفل بآراء الرواة وعلماء اللغة والأدب كما حفلت كتابات ابن سلام، وإن كان من فرق بينهما فهو أن ابن سلام كان حريصاً على اسناد كل قول إلى قائله بينما الجاحظ استطاع أن يهضم هذه الاقوال ويمزجها بفكره، وهناك فرق آخر هو أن الينابيع التي استقى منها ابن سلام ينابيع عربية صرفة، أما الجاحظ فقد نهل من تلك الموارد العربية وغيرها، نهل من غير العرب: من الفرس والروم واليونان والهنود.

من أهم المباحث التي أثارها الجاحظ ذلك البحث الفريد الذي عالج فيه مشكلة اللفظ والمعنى، وقد أثاره للمرة الأولى في حياة التفكير الأدبي عند العرب. عرف الجاحظ بتشيعه للفظ، فهو يذهب إلى أن للفظ والإبداع في الصياغة الشأن الأول في تقدير القيمة الفنية للعمل، وهذا الرأي يدل على مذهب من المذاهب كان الجاحظ أول من نادى به في نقد الأدب العربي، ذلك هو مذهب الصناعة والافتتان بالصياغة. فالنظرة إلى الأدب ينبغي أن تكون إلى مقدار ما حوى من آثار الصنعة أي من جودة التشبيه، وحسن الاستعارة، وابتكار الصورة التي يتميز بها صاحبها عن غيره من الأدباء. إن جودة الشعر في نظر الجاحظ تظهر في اختيار الألفاظ وجودة وصفها، ولذلك يفقد الشعر كثيراً من خصائصه واسرار جماله واسباب تأثيره إذا نثر أو ترجم. وفي هذا يقول الجاحظ إن فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب. فهو يقول: والشعر لا يستطاع أن يترجم. ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه وصار كالكلام المنثور. وهكذا نرى الجاحظ يغالي في أهمية الصياغة والاسلوب، ففي منظوره أن المعاني التي يتطلب التعبير عنها واحدة أو متقاربة ولكن التفاضل يكون على قدر التفاوت في التعبير عن تلك الاغراض. بعد ذلك يستطرد إلى قول لا يستقيم مع ما سبق، حين يتكلم عن غاية البيان أو الأدب فيقرر أن غاية

البيان هي الافهام». وفي هذا الرأي يظهر التناقض إذ يتنكر الجاحظ لقوله السابق لأن ارادة الافهام لا تتطلب عناء في إقامة الوزن، ولا تستدعي التأنق في الاختيار واجادة السبك.

لقد وجدت نفسي مضطراً لتفصيل آراء الجاحظ فيما يتعلق باللفظ والمعنى لما لهما من أهمية في نطاق فن الشعر، ولما يثيران من نقاش حاد حتى يومنا هذا. وسوف أوجز ما تبقى من آراء الجاحظ دون تفصيل.

- خير الكلام هو ما يصدر عن الطبع، ويبتعد عن التكلف.

- قليل الكلام يغني عن كثيره إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً.

ابو الفرج قدامة بن جعفر البغدادي ٩٢٢م:

له كتاب اسماه «نقد الشعر» وضح فيه أن مهمة النقد هي أن يبحث في تخليص الشعر الجيد من رديئه. وكتاب قدامة هو أول كتاب في العربية يحمل في عنوانه كلمة النقد. وقد أشار في أوله إلى الدراسات التي تتناول فن الشعر، فقال: إن العلم بالشعر ينقسم إلى اقسام عديدة: قسم ينسب إلى المعاني والمقاصد، وقسم ينسب إلى الجيد والرديء، وقسم إلى القوافي والمقاطع، وقسم إلى اللغة، وقسم ينسب إلى العروض والوزن، واشار إلى عناية العلماء إلى عهده بالأقسام الاربعة وتقصيرهم في قسم جيد الشعر من رديئه، قال: لم أجد احداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً».

كانت نظرة قدامة في كل ما أثاره من مباحث فنية وجمالية أثراً من آثار الاغريق حيث اخضع الشعر لمقاييس وقواعد طغى عليها التفكير العلمي والطابع الرياضي، حتى غدت اراؤه معادلات رياضية يراعى فيها النسب وتساوي الأجزاء وتناسقها كأنها اشكال هندسية تتساوى فيها الأضلاع والزوايا.

إلا أن أهم ما في كتاب «نقد الشعر» لقدامه مفهومان: الأول حاول فيه أن يدك حصون الشعر الرديء، موضحاً ما في الشعر السيء من عيوب ورداءة.

والمفهوم الثاني حاول فيه أن يبني على انقاض الشعر المتداعي صرحاً جديداً لصناعة الشعر الرائع. فقدامة بالنسبة للمعنى يريد للشاعر أن يقلع عن المبتذل والشائع عملاً بالقول «اعذب الشعر اكذبه». والكذب في الفن لا يعني إلا الخروج عن المألوف وتصوير العجيب الذي ينقل الإنسان من دنيا الواقع إلى دنيا الخيال. ولعمري أن هذا النوع من الكذب محمود ومرغوب فيه لأنه ينقل الفن من عالم الواقع المحدود إلى آفاق جديدة رحبة فيها معالم الروعة ومواطن الجمال.

أما بالنسبة للمواضيع التي يجب أن يتناولها الشاعر فينبغي أن تكون مواضيع انسانية بحتة كالعدل والشجاعة والمروءة لأن هذه الموضوعات خالدة لا تفنى بفناء قائلها. وهكذا فقد تميز موقف قدامة بالجرأة وطرح الآراء الرائدة. فلقد اطلق لأول مرة في تاريخ الفن شعار حرية الفنان في عمله الفني، وحرية الناقد في تذوق جمال الفن. هذا الشعار الذي ناضل من أجله الفنانون على امتداد عصور طويلة. شعار الحرية التي يجب أن يتمتع بها الفنان في عمله الإبداعي، فلا يتقيد بنظام، ولا يكترث لسلطان حيث يصبح الفن ابداعاً من قبل الفنان، وتذوقاً واستمتاعاً بهذا الإبداع من قبل الناقد دونما قيود أو التزامات. في الحقيقة إن هذه الدعوة هي دعوة الأدباء والفنانين في القرن التاسع عشر لارساء الفن على اساس الحرية بعيداً عن الأوامر والفرمانات والموجبات الأخلاقية والاجتماعية والدينية. وهذا ما يفسر دفاع قدامة بن جعفر عن امريء القيس ضد من عابوا عليه قوله الفاحش في وصف النساء إذ رأى قدامة أن المعنى فاحش «غير أن فحاشة المعنى في نفسه لا يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلاً رداءته في ذاته[1]».

من هنا نفهم مكانة قدامة الرفيعة إذ كان السباق في رفع شعار حرية الفنان واعلاء سلطان الذوق في الاستمتاع بالأعمال الفنية، كما كان أول من تصدى للآراء الموروثة، فهدم الكثير منها وشيد على انقاضها نماذج جديدة تستلهم في

---

(١) قدامة بن جعفر نقد الشعر ص ٥.

كتابة الشعر الرائع، هذا بالإضافة إلى موقفه المتميز من فن الوصف الذي يريده أن يحمل اكثر صفات الموصوف، وأن يحيط بكامل اجزاء الموضوع فيلتقي في فهمه هذا مع الفن الواقعي الذي يرمي إلى الاحاطة بالموضوع من جميع وجوهه وتفاصيله.

عبد القاهر الجرجاني ١٠٧٨م:

كان له شأن كبير في تذوق جمال الشعر، حاول أن يضع قواعد فنية لمفهوم الأدب في كتابه «دلائل الاعجاز» وأن يضع القواعد النفسية لمفهوم الأدب في كتابه «امراء البلاغة».

لقد تأثر الجرجاني بالفلسفة اليونانية، وبمنطق ارسطو بالذات، ولكنه أضفى من ذوقه الأدبي ما يعصمه من أن يكون خاضعاً في تفكيره للفكر الإغريقي، بل متمثلاً ومضيفاً ومعمقاً لهذا الفكر.

أما القواعد الفنية التي اراد أن يضعها لمفهوم الأدب فكانت تنص على ترتيب المعاني في الذهن ترتيباً يقتضي ترتيب الألفاظ معها في العبارة انطلاقاً من أن اللفظ لا قيمة له في ذاته، وإنما قيمته في ملاءمة معناه لمعنى اللفظ الذي يسبقه أو يليه، بحيث تتدرج الكلمات والمعاني معاً «اللفظ والمعنى هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان».

يشبه عبد القاهر الجرجاني عمل الشاعر بعمل الوشاء الذي يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيباً يحدث عنه ضروب من النقش ذات نسب متساوية وهيئات متشابهة في الأشكال والألوان والدلائل[1]».

والجرجاني يتخذ من شواهد آي القرآن الكريم سبيلاً لايضاح فكرته. فهو يقول: «هل تشك إذا فكرت في قوله تعالى «وقيل يا ارض ابلعي ماءك، ويا سماء اقلعي، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعداً

(١) عبد القاهر الجرجاني «دلائل الاعجاز» ص ٢٧٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للقوم الظالمين[1]» فالمزية الظاهرة ترجع إلى ارتباط هذا الكلام بعضه ببعض، وأن الحسن فيه ناتج من حيث لاقت اللفظة الأولى الثانية، والثالثة بالرابعة، وأن الفضل فيها قد حصل من مجموعها[2]».

وهكذا يخلص الجرجاني إلى القول: إن الالفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلام منفرد، وإنما تتفاضل في تناسب معانيها مع المعاني التي تليها. فكم من كلمة تروقنا وتؤنسنا في موضع ثم نراها تثقل علينا وتوحشنا في موقع آخر.

أما عن القواعد النفسية التي حاول أن يضعها لمفهوم الأدب فتتلخص فيما يلي:

- إن النفس ترتاح للكلام الذي يتدرج من الخفي إلى الجلي، ومن الغامض إلى الصريح.

- إن النفس تطرب للصور والتشبيهات كلما كان التباعد فيما بينها. فالتناقض بين الأشياء يضفي على الأشياء جمالاً (التقاء اللون الأبيض باللون الأسود، والشكل الكبير بالشكل الصغير).

- إن النفس تعجب وتطرب للأعمال التي تستدعي جهداً وتتطلب معاناة وتأنف من الأعمال التي لا تحفز على التفكير، ولا تدفع إلى العمل. إن الجرجاني في هذه الرؤية الفنية يسبق وليم هوغارت بسبعماية سنة حيث رأى هذا الأخير أن معيار الجمال في الفن هو صفة التعقيد فيه.

- إن المرء إذا ما أراد أن يتذوق العمل الفني الشعري مثلاً عليه قراءة ذلك الشعر، ومراقبة نفسه اثناء القراءة وبعدها، وتأمل ما يحس به من مظاهر الارتياح والاستحسان. وفي هذا اشارة واضحة إلى أهمية التجربة النفسية في

(١) سورة هود (١١) آية ٤٤ ص ٢٩٧ تفسير الجلالين.
(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز ص ٣٦ ـ ٣٧ والدكتور احمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده صفحة ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

تذوق العمل الفني - هذه التجربة النفسية التي يسميها علم النفس الحديث بالفحص الباطني Introspection.

وهكذا فإن عبد القادر الجرجاني من خلال القواعد التي حاول أن يضعها لمفهوم الأدب في كتابه الأول «دلائل الاعجاز» ومن خلال القواعد النفسية التي ارتآها له في كتابه الثاني «امراء البلاغة» يكون قد خطا بالنقد الأدبي إلى آفاق بعيدة مشبعاً الحاجة الجمالية والنقدية ليس فقط لعصره وإنما للعصر الحديث فارضاً بذلك نفسه كناقد كبير لا يقل عظمة عن النقاد المعاصرين امثال هوغارت، وفاليري، وادجاربو، واوسكار وايلد.

الفصل الرابع:

مفهوم الجمال في الهند والصين واليابان

أولًا في الهند

من البداية لا بد من الإشارة، إلى أن ما أعرضه في هذا المجال، ليس سوى ملاحظات متفرقة ومختصرة حول جمالية الفن عند الشعوب المذكورة.

يمتاز الفن الهندي بمميزات خاصة، تنطوي على منحي جمالي رفيع، فقد إرتبطت ممارسة الفن بالنظم الإجتماعية والدينية، وكان الفنان الذي يبدع لإشباع الحاجات الجمالية للآخرين يقوم بنشاط روحي.

إن الإنطلاق من تاريخ ثابت للهند، لا يمكن أن يبدأ قبل الحملة التي قام بها الإسكندر من سنة ٣٢٧ـ ٣٢٥ق. م، حيث أنشأت الممالك اليونانو ـ هندية، وحيث خلفت آثاراً فلسفية على جانب كبير من الأهمية. وإن كان من الممكن أن نسلم بتواريخ سابقة، كتاريخ ولادة «بوذا» حوالي ٥٦٠ق. م وتاريخ وفاته حوالي ٤٨٠ق. م، كما أن الثوابت التاريخية تشير إلى أن الديانة الهندوسية البراهمانية لم تكتب لها الغلبة إلا في القرن السادس قبل الميلاد، وأن الديانة البوذية خسرت من نفوذها في الهند في القرن العاشر، وتعززت في سائر أرجاء آسيا. إلى أن جاء القرن السادس عشر، حيث أقيمت الأمبراطورية المغولية الكبرى، التي جعلت من الهند أرضاً إسلامية، وصولاً إلى القرن الثامن عشر، حيث الاستعمار الأوروبي للهند.

مما تقدم نفهم أن الفن الهندي خضع لكثير من المؤثرات المختلفة من بابلية، وفارسية، ويونانية، وصينية، وإسلامية، وأوروبية وغيرها. إلا أنه

وعلى الرغم من المؤثرات وذلك التداخل، فقد إحتفظ الفن الهندي بخصائص مميزة، إنطوت على كثير من الفرادة والجلال.

ـ لقد خلا الفن الهندي من الدقة والانضباط، وروعي فيه ملء أي فراغ

ـ كانت الطرائق التقنية للعمارة الهندية في منتهى الخشونة، على الرغم من أن خطوطها التفصيلية إمتازت بتنوع الأشكال. وإذا ما قارنا الفن المعماري الإغريقي بالفن الهندي لوجدنا الفرق الصارخ، إذ كان الفن المعماري الإغريقي يقتصر على ثلاثة أنواع من الأعمدة، بينما الفن المعماري الهندي، قد عرف أكثر من اثني عشر نمطاً من الأعمدة والركائز.

ـ ومن مميزات الفن الهندي القصد والغاية الواعية. فلقد اتّصف الفن الهندي بالقصد الواعي، الذي صاغه الفنان في قواعد أو مبادىء فنية

ـ يتقدم المسرح في الفن الهندي على كل أنواع الفنون، فهو الفن الكلي. إن الجمال الذي يشبعه هذا النوع من الفن ينطلق من مبدأ أولي متيافيزيقي مصدره إيمان بأن الفن هو محاولة لإصلاح العالم، وانشاله من وهدة الإنحطاط والفوضى. كان الفنان الهندي مسؤولاً، وعليه أن يأخذ دوره في التحضير لعالم أكثر تألقاً، ولحياة أكثر إشعاعاً.

ولكي يكون العمل الفني الهندي عظيماً، فإنه لا بدّ من التوفيق بين نكهتين أو نزعتين مختلفتين، وصهرهما في قالب واحد كالبطولة والليونة، أو كالحب والخفر.

وهكذا فإن تذوق العمل الفني كان بمثابة معاناة صوفية حقيقية وتجربة روحية. أخيراً لا بدّ من لفت النظر إزاء العقبة التي تحول دون تطور الفن السينمائي في الهند، تلك العقبة التي تظهر في تبرم الشعب الهندي بالفن السينمائي الذي يعتمد اليوم السرعة من جهة، ومعالجة الموضوعات العادية والسخيفة من جهة أخرى، إن التبرم الذي يبديه الهندي نابع من قناعته بأن المسرح هو الذي يشده ويأسره، من خلال الموضوعات الملحمية

والميثولوجية والدينية التي تدوم أحداثها وقتاً طويلاً.

ثانياً في الصين

إن أول إنطباع يمكن أن يتولد عندنا عن الفن الصيني، هو تلك الغرابة التي تكتنف الآخر عندما ينظر إليه؛ وفي هذا يقول «إلي فور» في كتابه «تاريخ الفن» «في الهند لا نزال نشعر بأننا نحن، أما في الصين فإننا نفقد كل قدرة على الفهم والإدراك»

إن حضارة الصين هي حضارة زراعية ومدينية، ولقد إرتبطت كل الإحتفالات الدينية والسياسية والإجتماعية بالمهرجانات الزراعية، مثل الإحتفالات بخصوبة الأرض، والإحتفالات بدورة الفصول، أو تمجيد ذكرى الأجداد

لن أدخل في أحداث الصين الكثيرة والمعقدة، ولا في تواريخها الضاربة في الزمن، إنما أودّ أن أشير إلى أن تاريخ الصين هو سلسلة من الأزمات والحروب والتجزئة ومحاولات الإصلاح والترميم. كانت الأزمات تتتالى الواحدة تلو الأخرى إلى أن كانت أزمة إجتياح المغول للصين، ومن ثم أخيراً الوثبة القومية في زمن أسرة «مينغ» والتي امتدت من القرن الرابع عشر إلى القرن الثامن عشر، هذا إذا استثنينا الأزمات الأخرى التي تمثلت بحروب الصينيين مع اليابانيين في القرن السادس عشر والسابع عشر. إن تعقيد وتداخل هذه الأحداث، وحالات التقهقر أحياناً، والنهوض أخرى، إن ذلك كله طبع الجمالية الصينية بالطابع الأكاديمي ذي الأصول التقليدية، ولقد ساعد ذلك الطابع الفن الصيني على المحافظة على أصوليته واستمراره.

تميزت الحاجات الجمالية عند الصينيين بخصائص معنية منها:

١ـ إرتبط الفن بتجربة شعورية، وتوخى المشاركة الكونية، كما سعى إلى إيجاد الحقيقة من خلال دراسة النموذج وتحليل المثل.

لا يمكننا في الصين أن نفصل الأدب عن الفنون التشكيلية، فقد إحتل الأدب مكاناً مرموقاً بالنسبة لسائر الأنواع الفنية، ولقد تركزت معظم الأنشطة الأدبية على وصف مشاهد الطبيعة، وعلى تقصي الأحاسيس والمشاعر التي تسمح بتلك المشاركة. والحقيقة أن الأدب الغربي لم يعرف أبداً الإهتمام بالطبيعة لذاتها قبل القرن الثامن عشر، فلقد كان الأدب الغربي يهتم بالمشهد الطبيعي على أنه عنصر متمم لمسألة إنسانية معينة.

٢ـ التقليد: إن تحقيق نوع من المشاركة مع الطبيعة في الجمالية الصينية كان مرتبطاً بنزعة تقليدية. إن شغف الفنان الصيني بمشاهد الطبيعة ذات الرصيد الجمالي، لم يكن لينسيه إحترام مشاعر أجداده، فلقد كان يحترم تجارب السالفين ليخرج منها إلى مفهوم جديد للعالم، وبالتالي لم يكن ليرفض القديم على حساب الجديد

٣ـ الطابع التدويني الغنائي: إن ظاهرة الخط والتدوين في الجمالية الصينية لهي أبرز ما يميز هذه الجمالية، فالفنان كان ينصرف إلى إشاعة نوع من المشاركة بين وجدانه وبين يده، فكان هناك إيقاع يدوي وروحي، وكان هنالك علاقة واضحة بين لذة التنفيذ التقني، وبين البحث عن الإيقاعات الداخلية.

إحتل الخط الصيني مركز الصدارة، واعتبر الفن الأرقى والأسمى، لأنه كان تجسيداً للتوافق والتكامل بين حركة اليد وإيقاع النفس، إنطلاقاً من أن الأساليب الخطية لا ترتبط فقط بتقنية الشكل، وإنما هي طمأنينته تظهر في إيقاع العمل.

ثالثاً: اليابان

يعتبرالفن الياباني إمتداداً للفن الصيني مع بعض الإختلافات التي فرضتها جملة عوامل: طبيعية وإجتماعية ودينية وثقافية. فعلى الصعيد الديني فإن لليابان ديانتها الخاصة، فإلى جانب الديانة الشنتوية، التي تؤله بعض قوى

الطبيعة، كانت هناك الديانة البوذية الواسعة الإنتشار. وعلى الصعيد الطبيعي فإن الجزر البركانية في اليابان ليست ملائمة للحياة الزراعية. أما على الصعيد الثقافي، فإن لليابان أعراف وتقاليد تختلف عن أعراف وتقاليد الصين.

مما تقدم نفهم أن هذه الإختلافات طبعت الفن الياباني بطابع خاص مميز، على الرغم من تأثره العميق بالفن الصيني. وإذا ما أخذنا الشعر، فإننا نرى أن له إيقاعات موسيقية مختلفة، وخاصة وأن اللغة اليابانية ذات مفردات مؤلفة من مقاطع صوتية متعددة، خلافاً للغة الصينية التي تتألف من مفردات أحادية المقاطع الصوتية. وهكذا يمكننا أن نقول بأن الفنون في اليابان عرفت تطوراً كالذي عرفته في الصين، وإن كانت قد تميزت بعدد من المواضيع والأغراض المحلية الخاصة. لقد كان التعبير الشعري ذي الإيجاز الفائق هو الأكثر تألقاً في الجمالية اليابانية.

ومن سمات الفن الياباني الهامة، والتي تميزه عن مثيله الصيني، تلك المشاعر المرهفة في تعاملها مع الطبيعة والأشياء العابرة، في شيء من الدهشة والإرتجال والعفوية الشعرية، خلافاً للفن الصيني الذي شغله الثابت والجوهري.

أخيراً يمتاز الشعب الياباني بحبه الكبير للجمال، فالحاجة الجمالية عنده هي الأهم، فهي تطبع سلوكه العام، وتظهر في كل تصرفاته وسياق حياته اليومية.



الفصل الخامس:

مفهوم الجمال في عصر النهضة

إن ما ندعوه نهضة، هو تلك الحركة العقلية الكبيرة في مجال الفن والعلم والفلسفة، تلك الحركة التي أسهمت في تبديل الحاجة الجمالية، وفي تحديد سمات التطور الروحي الذي بلغه الغرب خلال القرن الخامس عشر.

إن القول بأن النهضة بدأت في القرن الخامس عشر هو قول غير دقيق، لأن القرن الخامس عشر حفل بأحداث كبيرة، ولربما بدأت النهضة في القرن الرابع عشر، إن لم يكن في النصف الثاني من ذلك القرن.

كثيراً ما نستعمل للنهضة لفظ «الإنبعاث» ذلك لأن النهضة كانت إنعطافاً كبيراً، تمثل في بعث نشاط العقل، وفي الخروج من الظلام والضلال، كما تمثل بالخروج من الإنكساف الروحي الذي طبع القرون الوسطى.

لما كان لكل جيل في كل عصر تطلعات جديدة، وهموم وآمال جديدة، فإن جيل عصر النهضة صوَّر نفسه حاملاً تجديداً شاملاً لا مثيل ولا سابق له، وعلى هذا فقد عادى واحتقر مجمل ظاهرات الذوق القديمة سواء كانت حسنة أم رديئة، وخاصة تلك التي تعود للثلث الأخير من القرون الوسطى.

إن التبدل الذي حدث للحاجات الجمالية، على الرغم مما حمل معه من إيجابيات إن على صعيد البعث العام لنشاط العقل، وإن على صعيد الزيادة الكبيرة في النشاط الفني، إلا أنه حمل معه بعض السلبيات بإحتقاره ورفضه الأشكال الجمالية السابقة.

وإذا كانت الظاهرة الجمالية هي التي تعنينا أكثر من غيرها في عصر

النهضة، إلا أن العصر لا ينحصر في هذه الظاهرة فقط، فثمة ظواهر أخرى: إجتماعية تمثلت بقيام نمط جديد من السلطة بعد تداعي المؤسسة الإقطاعية، كما تمثل بتحول فئة الارستقراطية العسكرية إلى فئة النبلاء. وثمة ظواهر إقتصادية تمثلت في بروز الشركات التجارية، وولادة المؤسسات المصرفية. وثمة ظواهر دينية تمثلت بالإنفصال الذي حدث مع الكثلكة، والذي سار فيه نصف سكان أوروبا في القرن السادس عشر. وثمة ظواهر علمية كبيرة تمثلت بالتخلص من قيود التقليد، ومن هيمنة سلطة الكنيسة، فالمعارف الكوزمولوجية قد إغتنت بفضل أسفار ماركوبولو، وإكتشاف أميركا ١٤٩٢، وأسفار فاسكوده غاما، وماجلان.

لقد كان التطور كاسحاً في عصر النهضة فناً وأدباً وفلسفة، فقد تطورت الدراسات الإنسانية والفلسفية، كما تطورت الدراسات ذات الصفة الموسوعية والتأملية. وهكذا فإن عصر النهضة أحدث تبدلاً كلياً في المناحي الروحية، في الوقت الذي بقي فيه التبدل في الحاجات الجمالية هو الأكثر بروزاً وأهيمة، إذ تقدمت الظاهرة الفنية على المعارف الفلسفية والعلوم.

إمتاز الإحساس الجمالي في عصر النهضة

١ ـ باكتشاف الطبيعة

سكر إنسان النهضة بجمال الواقع وغناه، فلم يتسطع أن لا يبالي ببعض مظاهر الطبيعة، فالأسلوب القوطي امتلأ برسوم النباتات على اختلافها (النيلوفر ـ اللوف ـ مزمار الراعي ـ اللبلاب ـ الكرمة ـ الأزهار ـ توت الأرض). ومما لا شك فيه أن إنسان النهضة تمكن من تحقيق تقدم كبير على صعيد إكتشاف العالم المحسوس. «إن الدراسة التأملية المحبة للعالم المحسوس بدافع الحب لجميع ظاهراته، ولأشكاله المتنوعة، ولمعطياته الجمالية السمحاء لم تكن في عصر من العصور أقوى منها في ذلك العصر» إلى حد جعل «ليوناردو ده فنشي» يستنتج قائلاً: «إن حقيقة الأشياء هي الغذاء الأسمى للنفوس المرهفة»[1]

(١) اتيان سوريو الجمالية عبر العصور ترجمة د. ميشال عاصي ص ١٤١

٢ ـ فردنة أو شخصنة الأفكار والحقائق

نظر إنسان النهضة إلى فكرة الجمال على أنها قيمة مستقلة تكتفي بذاتها خلافاً لنظره الإغريقي الذي وحّدَ بين الجمال والألوهة. ففي هذا العصر حيث بدأ الوعي يخلع عن نفسه جميع القوانين والمعادلات والآراء المسبقة، وبعد أن فتتت القرون الوسطى الإنسان، حيث استولت المسيحية على روحه، ونظام القنانة على جسده، فها هو في النهضة بين «يدي نفسه»، لقد أصبح الإنسان مقياساً لجميع الأشياء، دون أو يؤدي ذلك إلى الإنعزال في المجتمع، لقد كان الإنسان إجتماعياً، لا بمعنى أنه يعيش في المجتمع، ولا يستطيع الإنفصال عنه،

بل بمعنى أنه البشرية في شمولها، وأن جوهر البشرية اللانهائي يتجلى فيه تجلياً فردياً بطريقة مباشرة.

إن فردنة أو شخصنة الأفكار والحقائق، إذا كانت تعود إلى زمن عصر النهضة، فما ذلك إلا بسبب غياب البنى الإجتماعية المتينة، ذلك العصر الذي لم يسمح بقيام مذاهب فلسفية كاملة على نحو ما سيكون في القرن السابع عشر (ديكارت ـ سبينوزا) حيث ظهرت البنى الإجتماعية بشكل كيانات حكومية كبيرة متسقرة. إن مبدأ فن النهضة الذي إنطلق من أن الإنسان مطلق الحرية، وليس له خارج ذاته أية حدود، حمل مخاطر النزعة الفردية والذاتية، ومخاطر إبتعاد الإنسان المتعمد عن إدراك المعقولية التي يتطلبها المجتمع. إنطلاقاً من هنا نفهم حماس القرن السابع عشر للنزعة الوطنية والإجتماعية، وإعطاءه المقام الأول للعامل الخارجي الموضوعي، وليس للإنسان كمعيار للأشياء، فقد حل النظام محل التململ العفوي الذي ساد في القرون الوسطى.

إن التغيير الذي طال التفكير الجمالي جعل الفنان يطالب بالتعبير عن رسالة شخصية خاصة به، لا أن يكون خادماً لمثل أعلى إجتماعي، وخاضعاً لمؤسسات الإنسان الأخلاقية السائدة. أن التغيير الذي أصاب الإحساس

الجمالي، ومع كل ما حمله من تجديد كان لا بد منه للنشاط الفني، إلا أنه حمل في طياته بذور تجمد وتقهقر النشاط الفني عندما أصبح فردية مفرطة، وهذا ما دفع العالم الجمالي «راسكن» والروائي الإصلاحي «تولستوي» إلى تحديد بداية الإنحراف الروحي والأخلاقي لفن عصر النهضة إبتداءً من عهد «رافايل».

«إن ما عرف في عصر النهضة من إنفلات طبيعة الإنسان الحسية، الطبيعية، ومن نزعة فردية، كان يهدد بدمار يحيل هباءً كل أمكانية لتنظيم الناس إجتماعياً، وبأن يغرق في عسف الخيال والفكر الذاتي كل إمكانية للتفكير الشمولي ذي الدلالة العامة، والقادر على توحيد الناس[1]

وأخيراً فإن عصر النهضة بالنسبة لمعظم الباحثين والنقاد وعلماء الجمال محطة كبرى في تاريخ البشرية، حيث أن الكثير من الموضوعات التي تتعلق بهدف الفن، وبدور الفنان، وبالسياق الأساسي للفن، لا تزال تطرح ويثار حولها نقاش واسع

(١) غيورغي غاتشف الوعي والفن ترجمة د. نوفل نيوف مراجع سعد مصلوح ص ١٩١

١ ـ علم الجمال في القرن السابع عشر ـ اوروبا ـ

أدى تطور العلوم الطبيعية والرياضية والبيولوجية إلى انتصار الاتجاه العقلاني في الفلسفة، هذا الاتجاه حمل لواءه المفكر الفرنسي Déseartes ولقد نجم عن هذا الاتجاه ترسيخ الفكر المحدد الواضح في السياسة والاقتصاد والظاهرات الاجتماعية. في هذا المناخ مارس الفنانون الابداع الفني، وفي هذا الجو تكونت نظريات علم الجمال الكلاسيكي. فالأدب في هذه الأجواء احتل المكانة الأولى وخاصة التراجيديا والشعر عامة، بينما الموسيقى والرسم والنحت والهندسة المعمارية وانواع الفنون الأخرى لم يكن لها الوقع الذي كان للأدب.

مميزات علم الجمال:

١- لقد صاغ فلاسفة الجمال الكلاسيكي أسساً ونظريات جمالية وفنية متخذين الأدب منطلقاً لتلك الأسس والنظريات وخاصة الأدب المسرحي. إن الإتجاه لاعتماد الأدب كاد يكون الإتجاه الأقوى، ولقد مثل ذلك الاتجاه Boileau في كتابه L'art pratique الذي اتخذ مثالاً لدى الشعراء والفنانين.

٢- اقتفاء اثر الماضي Imitation de l'antiquité أي العودة إلى التراث اليوناني والروماني واستلهامهما منطلقاً لكل ابداع والهام. ولكن الاتجاه إلى الاقتفاء بأثر الماضي، واستلهام التراث القديم لم يحل دون إدخال مضامين جديدة على الفن القديم بما يتلاءم مع مقتضيات الواقع الجديد من قبل عدد لا بأس به من الفنانين الاوروبين.

٣- لجأ الفنانون في القرن السابع عشر إلى الاعتماد على الرومان اكثر من اعتمادهم على الاغريق فكان الميل إلى تقليد «فرجيل» أقوى من الميل إلى تقليد هوميروس. واهتم الفن الكلاسيكي الأوروبي بروما الامبراطورية اكثر من اهتمامه بأثينا الديمقراطية (لقد استوحى راسين اكثر مسرحياته من الأدب الروماني أمثال Andromaque وفيدر Phèdre واستير Esthére[1] وكذلك فعل كورناي).

٤- اعتماد الأفكار الهندسية الجافة في تفسير الواقع.

٥- سيطرة الأسس الموضوعية في تقويم الأعمال الفنية.

٦- رأى بوالو Boileau أن العمل الفني أرقى من الطبيعة التي لا تصلح مقياساً أو انموذجاً للفنان. وعلى الرغم من أن Boileau كان ينطلق من مبدأ تقليد الطبيعة ومحاكاتها إلا أنه يشترط تنقيتها وتخليصها من البدايات الفظة، وتنظيمها بواسطة النشاط العقلي حتى تصبح طبيعة مطهرة انطلاقاً من أن العقل هو أرقى الأشياء واثمنها واجلها.

٧- كان المعيار المفضل لدى علماء الجمال في القرن السابع عشر في تقويم الأعمال الفنية يقوم على فكرة الوضوح. وعلى هذا الأساس فإن الأشياء غير المفهومة ليست جميلة. من هنا فإن الموضوعات الدينية استبعدت من مجال الفن لأنها ليست عقلانية واضحة وبالتالي ليست جميلة.

٨- الفن يجب أن يكون عاماً وشاملاً. فالفن لا يمكن أن يكون فناً بديعاً إلا إذا تمشى مع كل العصور والأزمنة. هنا تستوقفنا اشارة واضحة إلى سر خلود الفن وبقائه متناسباً مع الأذواق في كل البقاع.

٩- كان يطلب إلى الفنان أن يصور الشخصيات بشكل ثابت لا يتغير ولا يتناقض. وهذا ما نجده لدى الشخصيات التي تناولها Moliere في مسرحه. إذ نراها دائماً تمثل الثبات والجمود.

---

(١) إستير من التوراة (ليست الشريعة مع شكسبير).

١٠- لعل السمة الأكثر بروزاً والتي سادت مفاهيم الجمال في هذا العصر هي مبدأ تفتيت الذات إلى صفات، ثم تناول صفة واحدة منها، ومن شخص معين ثم اهمال ما دونها من صفات. إن هذه الصفة التي يختارها الفنان يلجأ إلى تضخيمها حتى تمتص كل ما سواها من الصفات والملامح.

تقييم النظريات الجمالية في القرن السابع عشر:

١- إن محاولة التركيز على صفات أو ملامح معينة أو عواطف أو عيوب معروفة من شأنها تقوية العناصر الظاهرة في الشخصيات على حساب العناصر المخفية. إن هذه النزعة ضيقت الإمكانيات المعرفية العاطفية للتعبير الفني وافرغت الشخصيات الفنية من عمقها وقدراتها.

٢- كانت الطريقة النموذجية عند الكلاسيكيين طريقة ميتافيزيقية، تطابق المفهوم الفلسفي في ذلك العصر.

٣- حذف الفنانون الكلاسيكيون من اعمالهم الفنية الشعب كموضوع للتعبير الفني، ولم يرد ذكر الشعب إلا في الأدب الوضيع أدب الهزل والكوميديا. إن الأعمال الخطيرة والاحداث المهمة كانت كلها مرتبطة باعمال الملوك والأمراء والقادة صانعي التاريخ الحقيقي، وبالتالي كانوا هم دون سواهم ممن يتجسد فيهم الرائع الجميل.

قيمة مفهوم الجمال الكلاسيكي:

١- تمكن الكتاب والفنانون في القرن السابع عشر من تحقيق اروع واعظم الأعمال الفنية الكلاسيكية.

٢- إن خضوع المفهوم الجمالي للعقل، والاستهداء به واتخاذه حكماً على الإبداع الفني دفع الكلاسيكيين إلى توجيه ضربة قاضية للفوضى الاقطاعية، والتأثير الديني على الفنانين، فأزيح دور الكنيسة الذي كانت تلعبه في القرن الخامس عشر والسادس عشر في الإبداع الفني، فقد لجأ النقاد إل حذف الأخبار

الدينية والصوفية من الفن، فتحررت بذلك اعمال الفنانين من سلطان الدين.

٣- أوصى النقاد الكلاسيكيون أن يعكس الفن أفكاراً عظيمة لا يقتصر دورها على التسلية، وإنما يجب أن تعكس عواطف ومشاعر أسمى من التسلية، عواطف تتمثل في الوطنية الصادقة والشعور بالواجب.

٤- إن القواعد الجمالية التي صاغها الكلاسيكيون لم تفقد معناها حتى يومنا هذا. إذ أن المطالبة برسم النماذج رسماً واضحاً، وتماسك هيكل العمل الفني، وتنقية الاسلوب، ومطالبة الفنان مطابقة موضوعه للواقع، كل هذه المعايير لا تزال معتمدة إلى حد كبير في العمل الفني.

٥- إن مبدأ فن النهضة الذي انطلق من ان الإنسان مطلق الحرية،وليس له خارج ذاته أية حدود،حمل خطر النزعة الذاتية،وخطر ابتعاد الإنسان المعتمد عن ادراك المعقولية التي يتطلبها منه المجتمع. وهذا ما دفع القرن السابع عشر إلى إيلاء اهمية كبيرة للنزعتين الوطنية والإجتماعية،حيث أعطى المقام الأول للعالم الخارجي الموضوعي،وليس للإنسان كمقياس للأشياء،وحيث حل النظام محل التململ العفوي الذي كان في عصر النهضة.

٢ ـ الرومنطيقية

«الرومانتيكية بمعناها الدقيق هي العالم الداخلي للإنسان والحياة الوجدانية الخفية» ف. بيلنسكي

كانت الرومنطقية موقفاً ساد في الفن والأدب في اوروبا. فالرومنطيقية هي انعكاس واضح المعالم في الأدب والفلسفة والفن لتناقضات المجتمع القائم على التفاوت الاجتماعي.

إن النزعة الرومنطيقية كانت نزعة مبهمة، وإن كانت في الأصل تمرداً على الكلاسيكية والقواعد والانماط والاشكال الارستقراطية، لم يكن بمقدورها أن تكون واضحة على الرغم من معارضتها لذلك المضمون الذي استبعدت منه جميع المسائل العادية.

لقد رأى «نوفاليس» أن الرومنطيقية قد شجعت المعالجة الشعرية للموضوعات التي كانت حينئذ محرجة وقد كتب يقول: «إن النزعة الرومنطيقية ترمي إلى اضفاء معنى رفيع على الأشياء التافهة، واسباغ روعة المجهول على الأشياء المعروفة».

لقد انطلقت الرومنطيقية خارج الحديقة التي رتبتها ونظمتها الكلاسيكية، فاتجهت ناحية الأراضي البكر في العالم الشاسع. ومع ذلك فالرومنطيقية لم تعارض الكلاسيكية فحسب بل عارضت أيضاً فلسفة الأنوار، وكانت معارضتها موجهة ضد الافكار الآلية والتبسيطات التفاؤلية.

إن تجربة الرومنطيقي كانت ترتكز على رؤية الإنسان الفرد يخرج وحيداً

من تقسيم العمل المتزايد ابداً، ومن التخصص، ومن تجزئة الحياة التي تنجم عن ذلك.

لما كان الفرد يواجه المجتمع في العصر الصناعي وحيداً دون وسيط، وكأنه غريب لا صلة له بالآخرين، معزولاً كأنا في مواجهة الأنا الهائلة فمن الطبيعي أن يلجأ إلى تقوية ذاته وتنمية تلك الذات بشيء من الأنفة وإن أدى ذلك إلى شعور بالحيرة والضياع. «لقد شجع ظهور الأنا النابوليونية، وهي في الوقت نفسه «أنا» المتباكية على اقدام العصور المقدسة «ال أنا» المتأهبة لافتتاح العالم، وهي مع ذلك مغمورة برعب الوحشة. إن أنا الفنان والأديب، المنعزلة والمنطوية على ذاتها، والمناضلة من أجل الحياة، عن طريق بيع نفسها في السوق، تتحدى مع ذلك العالم القائم على التمايز والتفاوت الاجتماعي، وتعلن عن عبقريتها، وتحلم بالوحدة المفقودة، وتتوق إلى حياة جماعية يصورها لها خيالها[1]».

كان القاسم المشترك بين جميع الرومنطيقيين الحقد على الظلم الاجتماعي، والاعتقاد بجشع الفرد، واعلاء شأن العاطفة. والواقع أنه بقدر ما كان الانتاج المادي هو الاساس في العلاقات الاجتماعية، بقدر ما كان الفنانون والشعراء والكتاب يزدادون جهداً في سبيل الكشف عن القلب الإنساني وتعظيمه واحلاله مع المشاعر الأخرى مكان الصدارة. إن عاطفة الحب غدت قيمة مطلقة. والشيء الذي كان الرومنطيقيون يؤمنون به إنما هو حماس القلب كما يقول «كيتس» وشيللي يعلن «أن الخيال لأشبه بالآله الخالد، الذي يتجسد لكي يكفر عن الخطيئة المميتة».

فعلاً، لقد كانت الرومنطيقية انفجاراً رهيباً دفع الفنانين شطر ما هو وحشي وغريب، صوب آفاق بلا حدود.

والواقع أنه على الرغم من الفوارق بين هذه الرومنطيقية وتلك في هذا

---

(١) ارنست فيشر ضرورة الفن مرجع سابق ص ٦٦.

البلد أو ذاك فقد كان لها في كل مكان سمات عامة مشتركة: احساس بالقلق في عالم لا يستطيع الفنان الاندماج فيه، واحساس بعدم الاستقرار والعزلة أدى إلى توق إلى حياة جديدة في مجتمعات جديدة، وانعطاف نحو الشعب، نحو أغانيه واساطيره.

لقد افسحت الرومنطيقية في المجال امام ظهور «الفنان الحر» لأول مرة في تاريخ الفن، ذلك الفنان الذي لم يعد يقيم وزناً للقواعد ولإنماط وإنما أصبح فناناً رافضاً كل القيود.

إن الاحساس بالحياة في عالم تنهشه الأنانية، والهروب امام الواقع إلى التداعيات التي لا معنى لها ولا ترابط فيما بينها، كل هذه الخواطر التي نادى بها الرومنطيقيون فأصبحت فيما بعد تراود اذهان الناس في المجتمعات التي يغشاها الاستلاب.

ولكن احتجاج الرومنطيقيين على الاستلاب، وهروبهم إلى التراث والماضي، وإن كان لهما وجهاً إيجابياً على اساس انهما كانا حافزاً لنشدان الوحدة والإيمان بالقدرة الكامنة في الإنسان في أن يصبح سيد مصيره. وفي هذا الإطار فقد كتب نوفاليس يقول: «إن الحياة الجماعية، والتعددية إنما هي جوهرنا بالذات. والطغيان الذي يحكمنا إنما هو خمولنا العقلي والروحي، وإذا ما وسعنا نطاق نشاطاتنا وتعهداتنا، سوف نصبح مصيرنا بالذات. . . وإذا ما أقمنا الإنسجام بين عقلنا وبين عالمنا، فإننا نصبح مساوين لله».

إن ذلك الاحتجاج على أهميته في التطلع إلى حياة أفضل، لكنه بانكفائه إلى الماضي ادى أخيراً إلى تحول كثير من الكتاب الرومنطيقيين إلى الضياع والسلبية والتزمت. لذلك وعلى ضوء ما تقدم فإننا عندما ندرس الرومنطيقية وسائر النزعات الفنية أو الأدبية المشابهة لها ينبغي تحليل تناقضاتها الداخلية، وادراك دورها السلبي والإيجابي معاً، فنحن دائماً امام نزاع، فمن ناحية، هناك احتجاج صادق على الاغتراب والآلية في المجتمع الصناعي، ومن ناحية هناك خوف من عواقب التغيير، وهروب إلى صوفية تؤدي بالضرورة للسقوط في مستنقع العدمية.

٣ ـ الفن للفن:

كانت نزعة الفن للفن L'art pour l'art من النزعات ذات الصلة الوثيقة بالرومنطيقية، فقد ولدت هذه النزعة مع الحركة الواقعية التي كان هدفها فهم المجتمعات ونقدها. إن نزعة الفن للفن (الموقف الذي تبناه الشاعر العظيم بودلير الذي يعتبر واقعياً في اعماله) هي موقف يتعارض مع النفعية التافهة ومع الاهتمامات السطحية والتجارية. لقد ولدت على أساس قناعة الفنان على أن لا ينتج بضاعة في عالم أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع.

في الواقع إن شعار الفن للفن لا يفهم إلا من خلال كونه محاولة وهمية لخلاص الفرد من الاستلاب والآلية، وإلا من خلال تأكيد مقولة «الانتاج من أجل الانتاج». إن الرومنطيقية ارتكزت على قواعد معينة هي تلك التي طبقها «مالارميه» الأكثر تعبيراً عن فكرة الفن للفن، وهذه القواعد هي: «قصائد ليس فيها إلا النغم، تزخر بألفاظ ذات رنين رخيم، وبضعة ابيات مفهومة لا أكثر[1]».

إن حركة الفن للفن هي تعبير عن الاحساس الكامل بالعزلة والانفراد، وهذه الحركة تنكر على نفسها أي تدخل في الحاضر، وتحتفظ بمسافة بينها وبين القاريء.

تأخذ حركة الفن للفن عن الرومنطيقية فكرة الاحتجاج على القيم الاجتماعية في المجتمع الصناعي الذي يتحول عندها إلى تراجع صامت لأن الفن للفن يفضي إلى الفراغ. لقد بلغت حركة الفن للفن ذروتها في مالارميه المتخشرجة، وفي غنائية هيرديا الحالمة، وفي الازدراء الارستقراطي لدى استيفان جورج الذي انغلق في إطار حيز ضيق من اتباعه، وراح يشيد بالشخصية المختارة ضد الجمهور.

---

(١) من مالارميه المؤلفات الكاملة منشورات لابلياد ص ٣٢٨.

(٢) بعد بودلير قاد حركة الفن للفن فيكتور كوزين Vicotor Cousin أحد أساتذة السوربون وصاغ الموقف بعبارته المشهورة.

«il nous fait de la religion pour la religion, de la morale pour la morale de l'art pour l'art»

٤ ـ الانطباعية

كانت الانطباعية[1] L'impre ssionisme حركة تمرد وعصيان قام بها رجال عباقرة على الفن الاكاديمي الرسمي وما اتصف به من ادعاء وصلف. يرى الانطباعيون أن آثار الفنانين الاكاديميين إنما هي: «جحيم من الجدارة الدعية، والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم، وأن الفن الاكاديمي بكلاسيكيته الفارغة، ونهبه للأشكال القديمة التي اختفى مضمونها منذ زمن بعيد، وبمثاليته المصنوعة حب الطلب، وبعاطفيته المفرطة التي تندى لها العيون، بينما هو يكشف عن نهد أو ساق».

وهكذا فقد رأت الانطباعية في الفن الرسمي الاكاذيب والعبارات الجوفاء، والابتهالات المرائية المستوحاة من العصر الكلاسيكي. ولهذا كان هجوم الانطباعيين على الفن الرسمي صاعقاً وعلى الفنانين انفسهم حيث لم يجدوا فيهم إلا صورة تجسد ابشع واسوأ انواع الانحلال، ولم يروا فيهم إلا دأبهم على تكرار أنفسهم بمختلف انواع التزويقات.

لقد ثارت الحركة الانطباعية على التزييف الفني وعلى الاوسمة الكثيرة التي كانت تكسوه لأنها في نظرهم تستر اجزاءه المخزية.

وضع «سيزان» مبادىء الحركة الانطباعية على هذا الشكل: «ليس الفنان سوى بؤرة أو عدسة تجمع للأحاسيس، إنه دماغ وآلة تسجيل... لا نظريات وإنما اعمال... النظريات تضيع الناس... نحن فوضى ملونة... نحن

---

(١) ظهرت كلمة الانطباعية من اللوحة التي عرضها سنة ١٨٧٤ كلود مونيه في قاعة المرفوضين. وكان اطلق عليها اسم «شمس مشرقة ـ انطباع».

(٢) ورد ذلك في كتاب النقد الفني مرجع سابق ص ٩١.

فوضى ملونة. إنني اجيء نحو موضوعي واضيع فيه.. الطبيعة تخاطب الجميع، الانطباعية ماذا تعني؟؟ إنها المزج البصري للألوان أنها تفكيك الألوان على اللوحة، ثم اعادة تركيبها في شبكة العين... إن اللوحة لا تمثل شيئاً وينبغي أن لا تمثل شيئاً على الاطلاق».

إن الانطباعية عندما أذابت العالم في نور وحطمته وحولته إلى الوان، ومن ثم سجلته كأنه امتداد لمدارك حسية، اصبحت شيئاً فشيئاً تعبيراً عن العلاقة المحدودة بين الذات والموضوع. فالإنطباعية في الرسم تقابل الوضعية في الفلسفة.

الفصل السابع:

الفن اليوم

١ ـ الفن أمام التحدي

قبل الشروع بالكلام على الفن ومفهومه في المجتمع المعاصر لا بد من التوقف عند هذا المجتمع المعاصر. إن المجتمعات المعاصرة تعيش مأزقاً حقيقياً، لأنها قامت على محور واحد؛ محور المعرفة على حساب المحور الثاني؛ محور الاخلاق والذي لا قوام لها بدونه.

إن الحضارة المعاصرة ارتكزت على هذا الأساس المعرفي: إنسان مدجج بسلاح المعرفة لكنه لا يملك خرطوشة واحدة من الفضيلة. إن هناك ثمة فيضاً من المعرفة يقابله غيض وتدهور على صعيد الفلسفات الأخلاقية.

إن الإنسان – الفرد – في المجتمع المعاصر كما يقول الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو» يعيش حالة من القلق، فهذا الإنسان اغترب ولا يزال يواصل اغترابه عن مجموعة القيم والفضائل، أنه يعيش حالة وجدانية عويصة.

إن التكنولوجيا المتقدمة تسير في خط تصاعدي على حساب القيم الروحية والأخلاقية التي تسير في خط تراجعي مثير، ولقد أملت هذه المعرفة التكنولوجية على الإنسان أن يكون مستهلِكاً أو مستهلَكاً، ولا قيمة له إلا في حدود القيمة الاقتصادية؛ حتى أن الديانات بما تنطوي عليه من قيم ومضامين اخلاقية رفيعة تكاد تتحول إلى ديانات منغلقة نفعية لا هدف لها ولا غاية سوى إرضاء السلطة القمعية، ولقد كان طاغور على حق عندما قال: إن الله يطلب من الناس أن يبنوا هيكلاً من الحب فلا يتقدمون منه إلا بالحجارة، ونحن لا نغالي إذا قلنا إن «التابو» الذي كانت تقدسه وتخشاه القبائل البدائية لا يزال يتمثل وإن

برداء آخر في الكثير من مجتمعاتنا المعاصرة، إن هذا «التابو» ماثل في عدد من التقاليد والمحرمات والشرائع الدينية والاجتماعية التي تكبل المرء وتسلبه حريته في التعبير عن سلوكه الأخلاقي.

إزاء هذا المأزق الحقيقي الذي يعيشه المجتمع المعاصر، والذي يتمثل في بربرية الحضارة المعاصرة ولا انسانيتها لا بد من طرح الصوت عالياً، لا ذلك الصوت الذي اطلقه «نيتشه» عندما قال: «لقد مات الله» بل أن نطرح صوتاً مماثلاً في الشكل مختلفاً في المضمون «لقد قتل الله» وما يرمز إليه من محبة وجمال وخير، لأن قيم الحق والفضيلة لا تموت وإنما تقتل في النفوس والضمائر والمواجيد. فعسى أن يكون وضع راية الفن عالياً، ذلك الفن الذي يعمل على ارساء الحياة على دعائم الخير والحق والجمال، إلى جانب راية الأخلاق التي ترتكز على اكبر قدر ممكن من قواعد الفطنة ومباديء الحقيقة الأخلاقية، فلعل ذلك يكون السبيل للحد من لا إنسانية الحضارة المعاصرة، وللتخفيف من اغتراب الإنسان المعاصر.

في خضم المآسي التي يعيشها العالم اليوم عامة، وأمام التمزق الذي يرمي بثقله على العالم العربي خاصة، لا بد من التساؤل عن مسؤولية الفن في الوصول إلى حالة التردي التي نعيش. فكما نوجه أصابع الاتهام للحكام والقيادات والاحزاب، فإنه لا بد من توجيهها إلى معظم الفنانين والادباء في نتاجاتهم الفنية والأدبية، تلك النتاجات التي شهدت الأزمة التي تمثلت بما يشبه الانهيار الكامل. لا يستطيع أحد أن يبرأ الفنانين والأدباء من مسؤولية الانهيارات التي حصلت وما زالت تحصل. إن مسؤولياتهم واضحة تقصيراً إذا لم نقل غياباً.

إن تكرار وظيفة الفن في خلق عالم جديد، عالم إنساني حقاً، تكرار يمكن تبريره. فالفنان وإن كان يحمل العالم في جنباته، فإن أعماله تحول هذا العالم المفروض عليه، إلى عالم يقيمه هو.

لا نشك أن الفن ابتعد عن دوره المطلوب، فكانت المآسي، وكان

التمزق في عالمنا العربي، والانهيارات في العالم أجمع.

ولا أدل على تقصير الفنانين والمثقفين من مواقفهم الخجولة في المؤتمرات والندوات اليوم، إذ يلجأ قسم من الفنانين إلى التأقلم مع لغة العصر، فبالكلمات يتحايلون على الكلمات، ويفبركون على عجل فناً وثقافة من أجل تبرير المسألة التي تحولت من توق إلى الحرية والديمقراطية إلى جحيم يكوي العالم الذي يتأهب لدخول القرن الحادي والعشرين، مثخناً بالجراح من لبنان إلى فلسطين إلى العراق إلى البوسنة والهرسك إلى روسيا إلى الصومال الخ الخ. كيف يستعيد الفن والأدب دورهما وسط الظلمة التي تلف كل شيء؟؟

ففي المؤتمر الذي نظمه اتحاد كتاب آسيا وافريقيا مؤخراً يقول الياس خوري: «بين مثقفي النظام الجديد تجد نفسك في لغة تفبرك على عجل من أجل تبرير ما يجري، واختلاق مسوغات فكرية للكسل والانحناء امام السلطة. وفي غابة الوجوه الشاحبة تجد نفسك عاجزاً عن الكلام وأنت تستمع إلى كلمات الماضي وهي تحاول أن تجد حلولاً اخلاقية محضة لأزمة تكسر مفاصل المجتمع وتهدد بالانفجار الداخلي[1]».

إن بصمات الفنانين والمفكرين نراها بوضوح على الثورات والحركات الكبرى في التاريخ، ومسؤولياتهم في تراجعات التاريخ هو الوجه المقابل لمسؤولياتهم في التقدم والتطور. فالالتزام الفني لم يعد اليوم يثير جدلاً بقدر ما بات الجميع يدركون ضرورته وذلك انطلاقاً من أن وعي الفنان في خلق وتجديد العالم هو الحرية عينها، إذ إن الوعي هو أرقى اشكال الحرية. إن التزام الفنان يعني ضرورة مشاركته في البناء الخلاق لواقع لا يزال في طور التكوين. فبيكاسو لم يعتبر التصوير في يوم من الأيام مجرد فن للترفيه والتسلية، لقد أراد أن يتوغل أكثر فأكثر في تفهمه للعالم وللناس بالرسم والألوان، لأنها اسلحته في هذا السبيل.

---

(١) ملحق جريدة النهار السبت ٢٧ شباط ١٩٩٣.

انطلاقاً من هذا فإنه لا بد من مراجعة نقدية شاملة لكل الآثار الفنية والأدبية مراجعة تتولاها المعاهد والجامعات إلى جانب النقاد والكتاب. والحقيقة أن عملية المراجعة النقدية هذه تحتم الإقرار المبدأي بوجوب تصحيح المسار الفني السائد عن طريق دراسة وتحليل مجمل التيارات والمدارس والحركات الفنية. على المثقفين والفنانين أن يتحولوا إلى فنانين لا يتحدثون من الخير والفضيلة، بل أن يكونوا هم أنفسهم التجلي الفني للخير والفضيلة. على الفنان أن يكون فعلاً لا كلاماً عن الفعل، فالفن يجب ألا يكون انعكاساً لحالة، بل يجب أن يكون هو نفسه جزءاً من الحالة.

إننا دعاة اخلاقيون على الدوام وقبل كل شيء. فبالاضافة إلى أن الفن الحقيقي الأصلي هو ثورة على نفسه بمعنى أنه في حركة تجدد دائمة، فهو يحمل رسالة يجب أن يؤديها. وعلى هذا يمكننا أن نقول: إن الفن لا يمكنه أن يتجدد إلا بمقدار ما يحمل من اوجاع وآلام البشر، وبمقدار ما يستطيع ايصال الوعي بهذه الاوجاع والآلام. إن المسألة الأساسية هي أن يمارس الفن دوره بين الناس. إن الفنان إذا ما اراد التفاعل بين فنه وبين الناس لا يقع ضحية التعبير المباشر كما يدعي البعض، بل أن بمقدوره أن يوفق بين الدعوة الأخلاقية، وبين متطلبات الشروط الضرورية لتطور وتجدد الفن لم يستطع نتاجنا الفني والأدبي أن يتخلص من تأثيرين سلبيين.

- قياس هذا النتاج من منطلق العطف السياسي وحده، واهمال المعيار الفني في عملية القياس والتقييم.

- والعكس تقييم هذا النتاج من منطلق المعيار الفني، واهمال المعيار الاجتماعي أو السياسي في عملية القياس.

فالتأثير الأول حصر الفن في المباشرة، والآخر حوله إلى صور ورموز غامضة أن المراجعة النقدية لكل الآثار الفنية والأدبية ينبغي أن توفق بين اعطاء ما لقيصر لقيصر وما لله لله. اعني عليها أن توفق بين ضرورات التغيير داخل الفن من ناحية، وضرورة أن يمارس هذا الفن فعله بين الناس من ناحية أخرى.

إن التأثيرين السلبيين المذكورين افرغا الفن من محتواه، وانحرفا به عن أهدافه فأضحى إما اهتماماً عبثياً منحصراً في دائرة اللعبة الجمالية الشكلية، وإما اجتراراً لما يمكن حمله من خفيف الشعارات التراثية دون الغوص إلى الثقيل العميق منها. وفي هذا يقول الدكتور ميشال عاصي في آخر مقالة كتبها قبل وفاته: «كثيراً ما تردد أن كلا التيارين، التقليدي والتحديثي، مغترب عن بيئته وقضاياها. وما زال هذا الاغتراب يمعن في التعاظم، فمنذ منتصف هذا القرن، بمقدار ما كان أرباب الحداثة يمعنون في الإبهام، وفي الانحراف في تطلب الاشكال والأساليب التعبيرية غير المألوفة في لغتنا وفي آدابنا. وبمقدار ما كان اسياد التقليد والاتباع يمعنون في التكرار والاجترار[1]».

إذا كان التياران المذكوران يشملان معظم نتاجنا الأدبي والفني، فإنهما لا يشملان كل نتاج فنانينا وادبائنا. إن آثاراً رائدة خرجت على هذين التيارين، واسهمت في خدمة مجتمعاتها دون أن تهمل شكل الأثر الفني، فلم تتعامل معه من زاوية الثانوي أو غير الضروري بقدر ما تعاملت معه على أنه أساسي في تحقيق سيطرة الفنان على موضوعاته الفنية.

إن المراجعة النقدية الشاملة مطلوبة اليوم، والمشكلة يجب أن تطرح على كل الصعد، وفي كل مكان. أنها تتطلب مزيداً من الابحاث الموضوعية، وكثيراً جداً من الدراسة. فتحديات المستقبل تستدعي أن يأخذ الفن دوره من أجل تقدم وتطور بلداننا العربية لمواكبة الحضارة العالمية لأننا نشهد حقبة لم تعرف البشرية نظيرًا لها على مدى تاريخها الطويل، فالمستقبل قد يكون مختلفاً عن ماضينا، فقد تمحى حضارات، وتفنى أمم، ولا عجب بالتالي أن يسكننا القلق، ولا عجب إذا ما تساءلنا: هل للفن مستقبل في عالم المستقبل؟؟ وهل لأمتنا مستقبل ما بين الأمم المرشحة للبقاء، في ظل أزمة الوجود التي نعيش: وجود العالم، ووجودنا في العالم؟؟ إن الفنان مطالب بأن يشترك في صنع المستقبل، مهما بدا له أن العالم لا يحفل بوجوده، فلم يكن الفن يومًا إلا حلمًا بالمستقبل، حمله على كواهلهم فنانون تحلوا بالشجاعة والأمل.

(١) ملحق جريدة النهار ـ السبت ١٢ حزيران ١٩٩٣.

٢ ـ مفهوم الجمال في العصر الحاضر

إن مفهوم الجمال في العصر الحاضر تعرض لتغيرات جذرية منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى اليوم. ونحن إذا تجولنا في متحف للفن الحديث نرى انفسنا ننتقل من عالم إلى آخر إذا ما انتقلنا من قاعة إلى أخرى. وقد نسمح لأنفسنا بالقول إننا امام تراجع وتقهقر إلى الوراء لولا ضرورة التريث وعدم اصدار الاحكام المسبقة. بيد أننا نقر دون ريب أن مفهوم الجمال اليوم يرفض رفضاً قاطعاً معظم القيم التي فرضت نفسها على مسرح التاريخ، وكانت إلى الأمس القريب لا تحتمل أي جدل أو نقاش «لقد كان هناك نوع من تراكم الاكتشافات المستمرة منذ «فيدياس» ومن «فيدياس» إلى ميكالنج» ومن «رافايل» إلى ده لاكروا» ومن ده لاكروا» إلى مانيه» فإلى «مونيه» أو رينوار». لكننا لا نلبث أن نمر هنا إلى اعمال «موندريان» و «زاوكين» و «بيكاسو» أو إلى اثار «برنار بوفيه» ويبدو أن الأمور بين هذين الرعيلين قد عادت إلى الانطلاق من نقطة الصفر، وقد يتهيأ لنا أن المكتسبات البطيئة الجاهدة، والثمينة التي جاءتنا من الماضي تقابل اليوم بالانكار والإهانة ويستعاض عنها بالتوحش والغباء والقبح «الخ»[1].

إن مجرى عصرنا الحاضر ليبدو منقطع الصلة بمجرى العصور السابقة، لأنه لم يحدث في تاريخ البشرية عامة وتاريخ الفن خاصة موقف كهذا من القيم الموروثة عن الماضي. في الحقيقة، أن اعداداً كبيراً من الناس في أيامنا هذه لا يتورعون أن يوسموا المفاهيم الجمالية الحديثة بالصبيانية والأميه والهوس

(١) الجماليه عبر العصور اتيان سوريو ص ٢٨٢ .

والجنون، ولكن الانصاف يحول دون الانسياق وراء تلك المواف، وكل ما في استطاعتنا أن نقوله في هذا المجال هو أن انقلاباً كاسحاً قد طال كل المفهومات الفنية دون أن نملك تحديد شكل هذا الانقلاب. هل هو انقلاب مشروع توفرت امكانياته ونضجت ظروفه، أم هو انقلاب مصطنع لم تنضج ظروفه بعد؟؟

قبل الشروع بإبداء الرأي حول هذا التساؤل لا بد من الإشارة إلى ما حدث وكيف حدث؟؟ من الأكيد أن الانقلاب المذكور حدث بالفعل ولم يكن قفزة في الهواء، بل كان استجابة لحركة ضرورية عميقة كان لا بد منها، ولكن هذه الحركة لم تولد بالضرورة من رحم الجمهور، ذلك الجمهور الذي لم يتمكن من مواكبة المجرى الجديد العاصف للفن، فهو ما يزال يوجه الاتهامات والانتقادات للفن الحديث، الأمر الذي أدى إلى نشوء أزمة مستفحلة. فإلى جانب الاسهامات الكبيرة والعطاءات المتميزة للفن الحديث هناك اهتمام كبير بالفن الموروث يوازي الاهتمام بالفن الحديث «في إطار هذه الظروف يجب القول إن الفن المعاصر لا يحل، بأي شكل من الاشكال محل الفن الموروث عن الماضي. بل أنه مواز له ولصيق به[١]».

إزاء ما تقدم فإن مسألة الاختيار بين الفن الحديث وذلك الموروث يجب أن لا يكون لها شأن كبير لأنه من غير المعقول أن نتجاهل ميكالنج ونهتم ببيكاسو أو العكس بل ليس هناك ما يمنع أن نهتم بهذا وذاك. والحقيقة أنه إذا سلكنا هذا المنحى يصبح في مقدورنا أن نفهم الفن المعاصر وتطوره لأن الفن الحديث مهما قيل عن الصفعه التي وجهها للفن الموروث فإنه في الوقت نفسه عمد إلى البحث عن امكانات فنية في التراث التقليدي غير مستثمرة أو أنها لم تستثمر بما فيه الكفاية. وعلى هذا الأساس فإن الموقف من الفن القديم يجب ألا يعني الرفض القاطع له، كما أن الموقف من الفن المعاصر يجب ألا ينطوي على الادانة والازدراء بل أن الموقف يجب أن يكون الكشف عن القديم

(١) الجمالية عبر العصور اتيان سوريو ترجمة الدكتور ميشال عاصي منشورات عويدات بيروت الطبعة الثانية ص ٢٨٢.

والإفادة منه وذلك عن طريق تجاوز المقتضيات الجمالية التقليدية المؤقتة والمتواضعة اكثر مما ينبغي، إلى ما هو ارحب واعمق وأجد.

أما عن العوامل التي اسهمت في بلورة الفن المعاصر وعملت على تشكيله فيمكن استعراضها على الشكل التالي:

أولاً: رغبة أكيدة في التجديد شهد التاريخ البشري عبر مساره الطويل رغبات واضحة في التجديد وتجاوز المألوف، ولا يخفى أن تلك الرغبات كانت وراء الانجازات الكبيرة والتطورات الهائلة، ولقد كانت الرغبات تتفاوت في قوتها واعتدالها وفق الاحوال والظروف، ولكن الرغبة في التغيير كانت اقوى في هذا العصر واشد من أي عصر آخر، لقد كانت بحق نوعاً من الزلزال الذي هدم الكثير من القناعات والآراء التي كانت راسخة في الأذهان.

ثانياً: النسبية الفضائية، كان لتقدم الهندسة بشكل عام والهندسة غير الاقليدية بشكل خاص، كما كان لنظرية النسبية الاينشتينية دور بارز في تحول الفنانين عن الفن البلاستيكي الذي ساد من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر وعدم اهتمامهم بالفضاء البلاستيكي الذي يحتم الخضوع لقواعد ومعايير معينة ويفرض تدابير وترتيبات محددة فلم يعد الفنان مقيداً بالتراث وأصوله بقدر ما أصبح يعمل على تجاوز موجبات الموضوع والمنظور. ولعل الانطباعية بما اسهمت به من نقد عميق للمدى الفضائي لمرحلة ما بعد الرافائيلية من خلال هروبها من القواعد الضوئية وفرارها بعيداً عن المحترف وجدرانه.

ثالثاً: التعبيريبة والسريالية: لقد أرست هذه المدارس قناعة على جانب كبير من الأهمية. تمثلت تلك القناعة بأن العالم الموضوعي الواقعي على أهميته ليس هو العالم الوحيد، إنما هناك إلى جانبه عالم ذاتي لا يقل أهمية وواقعية عن العالم الأول. ذلك العالم الداخلي إن هو إلا النفس البشرية وما يعتريها من مشاعر الفرح والألم والقلق واليأس والرجاء، لذلك فقد استوحى كثير من الفنانين أعمالهم الفنية من النفس البشرية فها هو «بول كلي» يستوحي في لوحاته شيئاً من النفس الطفولية وبعضاً من رسوم الأطفال، وها هو «شاغال» يبرز في

العمل الفني صوراً ذهنية إلى جانب الصور المادية. وها هم الكثيرون غير بول كلي وشاغال ممن استلهموا في ابداعاتهم الفنية الانعكاسات الداخلية للنفس البشرية وانطلقوا في تجاربهم الفنية مما كان يعتمل في داخلهم من احلام ومشاعر وانفعالات .

رابعاً: البنائية، التكعبية، الصفائية: لقد اتجه فريق من الفنانين إلى اعطاء أهمية خاصة للألوان والخطوط بصرف النظر عن وظيفتها التمثيلية، على أن لها في نظرهم دوراً أولياً في القيمة الجمالية للعمل الفني. إن قول «موريس دنيس» الذي كان ينظر إليه بكثير من التحفظ والاستهجان من قبل أصبح اليوم مقبولاً ويشكل افقاً للحوار والمناقشة. يقول موريس دنيس «يجب أن نتذكر أن لوحة ما، قبل أن تكون ممثلة لجواد حربي، ولامرأة عارية، أو لأي موضوع آخر، إنما هي في جوهرها، ساحة مسطحة مغطاة بألوان مجموعة على نسق معين».

خامساً: التجريدية: مما لا شك فيه أن الناس صبوا جام غضبهم على هذه النزعة فهم يرددون: «هذا لا يمثل شيئاً على الإطلاق! مع أن فن الرسم وجد ليمثل شيئاً ما» أو يقولون: «يكفي أن نقذف كيفما اتفق بمجموعة من الألوان على قطعة من القماش ونعنونها على هوانا «امرأة عارية تقرأ» أو «امل» أو «البشارة» لنبدع مثل هذا الفن».

إن التجريدية ليست وليدة هذا العصر وإن كانت سمة بارزة من سماته، ونحن نقع على اشياء تجريدية في كل الفنون السابقة من معظم العهود التاريخية، لقد حفلت بها الرسوم الأكثر كلاسيكية بشكل ضمني لأننا في الواقع نبدأ في الرسم بشكل تصاعدي وعلى مستويات من التجسيم إلى التجريد. فكل لوحة تعمل فيها الريشة في اتجاهين أو درجتين من الأشكال فمن جهة هناك شكل الدرجة الثانية أي شكل الموضوع المرسوم مثلاً شكل الوجه البشري، أو شكل الشجرة أو الزهرة، وهذا شكل مستعار من العالم الخارجي ذلك العالم الذي لا بد من أن يفرض قوانينه في تحديد وتوزيع الخطوط والألوان. ومن جهة ثانية هناك شكل الدرجة الأولى أي تجمع الألوان في اللوحة، وحدود

الاجسام، وزخرفة الخطوط وغيرها، التي إذا ما وزعت ورتبت على اساس من التناسق والحيوية فإنها تضفي على العمل الفني نوعاً من الموسيقى الداخلية وتعطيه قيمة فنية كبيرة. وهنا لا بد من التذكير بأن ما نسميه بالاسلوب» إن هو إلا ذلك التوازن بين شكل الدرجة الأولى وشكل الدرجة الثانية»، هذا التوازن إذا ما تحقق فإنه يحدث توفيقاً بين الشكلين دون أن يطغى الواحد منهما على الآخر. وأنه لمن المعروف أن هناك عدداً من الرسامين ممن لم يحققوا التوازن في الأسلوب فعمدوا إلى تغليب شكل الدرجة الأولى اللا تجسيمي على شكل الدرجة الثانية التجسيمي فأعطوا للأول أهمية خاصة، وضحوا بالشكل التجسيمي، هؤلاء الفنانون هم ما نطلق عليهم لقب «الايحائيين» الذين لا يعطون للشكل التجسيمي سوى نوع من الايحاء بالواقع والحقيقة. ففي لوحة ده مانسيي» غروب الشمس» نحن لا نعرف ولا نرى أي التزام بالشكل الممكن تصويره لكن الألوان هي ألوان المشهد الطبيعي نفسه. وفي لوحة الرسام «فيبون Villon» «الحصادة ذات الجياد» نحن لا نرى إلا ايحاءات شكلية بجياد تجر حصادة.

من هذا الموقع موقع الفنانين الايحائيين يمكن أن نطل على الفنانين الذين يقطعون كل صلة بالمحاكاة ويركبون الألوان والخطوط بحرية مطلقة تماماً كما يفعل الموسيقى في تركيب انغامه دون أن يلتزم بقواعد المحاكاة. إن القرابة واضحة بين هذه النزعة وبين الموسيقى. فأول التجريديين هو الرسام فالنسي الذي اطلق على هذه الحركة التي لا تلتزم لا من قريب ولا من بعيد بالمحاكاة اسم «الموسيقانية».

مما لا ريب فيه أن فنانين امثال «كاندنسكي» وموندريان» و «هاتونك» و«شنايدر» هم فنانون كبار، لا يمكن أن يتطرق الشك إلى هاماتهم الفنية الشامخة. وعلى هذا فإن الفن المعاصر هو نتاج شرعي، وولادته هي الأخرى شرعية، تمثلت في مولود شرعي يبشر بمستقبل فني مشرق، لقد كان هذا المولود ثمرة التقاء وتضافر جهود فنية كبيرة فهو يعطي ولا شك للباحث في

مسائل الفن وقضايا علم الجمال مبررات لا يمكن دحضها. وإذا كان الفن الموروث قد خسر قسماً كبيراً من جمهوره من جراء ولادة المولود الجديد فإن هذا لا يعني أن نصرف النظر عن الفن التقليدي ونكتفي بصخب الاشكال الفنية الجديدة وإذا كان الفن الحديث لا يزال يتعرض للمزيد من الاتهامات والانتقادات من جراء ما يكتنفه من غموض، فإن ذلك الغموض يكاد يكون ملازماً لكل عمل جديد خلاق وفي هذا يقول أدونيس: «كل خلاق غامض بالنسبة الى معظم معاصريه، لا الآن وحسب، بل في التاريخ كله، وفي الشعوب كلها، إلا في الفن وحده، بل في الفلسفة أيضًا. بهذا المعنى يمكن أن نسمي المعاصرة حجابًا بين الخلاقين والقراء. لكن هذا الحجاب يتمزق أمام الذين يجيئون بعد». والحقيقة إن الفنان الخلاق يشبه ذلك القبطان الذي تحطمت سفينته في المحيط فخط رسالته وألقى بها في البحر آملًا أن يعثر عليها انسان ما في يوم ما. كذلك المبدع فإنه يخط رسالته، ويرمي بها في محيط الزمن، وقد لا يتمكن معاصروه من قراءتها إلا في زمن بعيد.

ملحق

آراء المفكرين والفلاسفة في مسائل الجمال

ديكارت R.Déscartes ١٥٨٦- ١٦٥٠ :

لم يستطع الباحثون في علم الجمال رغم الابحاث الكثيرة التي قاموا بها حول الفيلسوف الفرنسي Descartes أن يحيطوا بدقة بآرائه الجمالية التي ظلت ضائعة حتى تمكن فكتور باش احد اساتذة علم الجمال في جامعة باريس أن يسلط الضوء على موقف ديكارت من الفن والاعمال الفنية. لقد كان الاعتقاد قبل فكتور باش أن ديكارت ينطلق في أبحاثه الجمالية من العقل المحض، غير أن باش من جراء دراسات مستفيضة أكد أن ديكارت في آرائه الفنية لا ينطلق فقط من العقل وإنما أيضاً من الاحساس، وأن الطابع الجمالي عنده وإن كان يرتكز على العقل فإنه لا يتنكر للإحساس الذي يحتل مركزاً في تقديرنا للجمال.

مفهوم الجمال عند المفكر الفرنسي Descartes

يذهب ديكارت إلى أن هناك معقولات خالصة في الجمال لا تحتاج في ادراكها إلى مادة تشرحها وإنما يكون ادراكها بالنور الفطري (ينبغي عدم المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت). إذ ليس هناك بداهة جمالية، كما هو الحال في ادراكنا للحقيقة لأن الحكم الجمالي يعتمد على اهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم. فالجميل لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل وبالتالي يستحيل وجود محدد للذة.

يشير ديكارت إلى مرحلتين في اللذة الجمالية:

١- مرحلة الحس،

٢- مرحلة الذهن. وكلتا المرحلتين مرتبطتان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، وبالتالي لا يمكن تصور الواحدة دون الأخرى. فاللذة الحقيقية هي اللذة التي تتوفر فيها عناصر الحس وعناصر الذهن. وعلى هذا فإن الجمال يعود إلى عالمين في وقت واحد: عالم الحواس وعالم الذهن. وهذا ما يدل على حالة الاتحاد بين النفس والجسد.

معرفة صورة الكمال مصدرها الله:

يقول ديكارت إن الصورة الذهنية للكمال العام لا تُستمد من العدم، كما لا يمكن أن تكون مستمدة من الإنسان، فلا بد إذن أن تكون قد انحدرت إلينا من خلال كائن طبيعته اكثر كمالاً لا بل ولها في ذاتها كل الكمالات. هذا الكائن هو الله.

البساطة طريق النور الفطري لمعرفة الحقيقة:

يمكن للإنسان أن يصل إلى الحقيقة بيسر وسهولة بواسطة النور الفطري، ذلك لأن النفس البشرية تتضمن شيئاً إلهياً كما اودعت فيها البذور الأولى للأفكار النافعة، هنا يوصي ديكارت بعدم احراج هذه البذور والكف عن شحنها بالدروس التي لا تجني منها إلا ثمراً غثاً.

الشيء الرائع يظهر روعته نقيضه:

الحق لا يظهر متألقاً إلا إلى جانب الباطل، والجمال لا تظهر روعته إلا جنباً إلى جنب مع القبح.

تجزئة الأعمال الفنية يشوه وجه الجمال. والرائع هو من صنع رجل واحد:

يرى ديكارت أن الأعمال التي تتألف من اجزاء كثيرة والتي تناوب على

انجازها عدد كبير ليس فيها من الجمال ما يمكن أن يكون للأعمال التي صنعها رجل واحد. فنحن نرى المباني التي بدأها مهندس واحد واتمها هي في العادة اكثر جمالاً من تلك التي اجتهد في ترميمها الكثيرون. كما يرى ديكارت أن الشيء الرائع المؤلف من تكامل مجموعة اجزاء متناسقة يفقد كثيراً من جماله إذا فصلت اجزاؤه.

الإنسان انموذج كامل بين سائر المخلوقات:

يرى ديكارت أن الإنسان هو أكمل المخلوقات جمالاً، وأنه ليس من قرد أو ببغاء مهما كملا في نوعهما أن يكافئا طفلاً من أغبى الأطفال.

ليبنتز ١٦٤٦- ١٧١٦ آراؤه في مفهوم الجمال:

١- جمال الكون يزداد وضوحاً عن طريق الشرح والتفسير:

يرى ليبنتز، أحد اعلام مفكري الجمال المثاليين الكلاسيكيين في مطلع القرن الثامن عشر أن رؤيتنا للجمال صادرة عن وجود انسجام بين الروح وبين الشعور الداخلي. وكلما امعنا النظر في انوار الجمال المشرقة عن طريق الشرح والتفسير العلمي، كلما ازدادت تلك الأنوار تألقاً ووضوحاً وساهمت في الكشف عن جمال هذا الكون الكبير.

٢- الكون هيكل متآلف منسجم:

إن الكون كل واحد منسجم انسجاماً تاماً فيما بينه: في الجبال والسهول والأودية والنجوم والبحار التي تتصل بعضها ببعض بسائر الكائنات الحية من نبات وحيوان وإنسان. إن الانسجام الذي يتحقق في الكون هو الذي يجعل العالم الذي نعيش فيه أجمل العوالم الممكنة. والإنسان هو المثال الكامل، هو نموذج من نماذج عظمة الكون وجماله.

٣- وضوح المادة اساس اللذة الفكرية:

إن الوضوح الذي يكمن في المادة موضوع الدراسة هو الذي يولد اللذة الفكرية. فدارسو مادة الرياضيات ترافقهم لذة معينة في دراساتهم لا تتوفر لأولئك الذين يدرسون مادة التاريخ والسبب في نظر ليبنتز أن الوضوح الذي يجده دارسو الرياضيات يقابله غموض في طبيعة مادة التاريخ. غير أن ليبنتز لم يعمم هذه اللذة الفكرية على طبيعة الفنون بشكل عام، فهو لم يشر إلى اللذة التي يجدها دارس الفنون ومتذوقها، فهي لذة تفوق سائر اللذات الأخرى، ذلك لأن طبيعة الفنون تبدو اكثر وضوحاً من الرياضيات والتاريخ والمتيافيزيقا، إذ تكون مصحوبة بالمتعة الناجمة عن تذوق الجمال وما للفنون من سحر وما فيها من عناصر لطيفة تجذب الناس وتسحرهم.

٤- الخير والشر:

يتخذ ليبنتز في معرض حديثه عن الشر اتجاهاً يبدو غريباً للوهلة الأولى، إذ يرى أن الشر يكون احياناً سبيلاً إلى الخير، وطريقاً إلى الجمال والكمال، والحقيقة أن ليبنتز لم يتخذ هذا السبيل متأثراً بنظرية الفن للفن وما حققته وانتهت إليه من أن الجمال كالقبح، وأن الشر كالخير في الفن، له فوائده وقيمه الصالحة للإنسان، بل حاول أن يوضح فكرته هذه متأثراً بالصورة الميتافيزيقية حول افتراض وجود الشر، كضرورة لتقدم العالم نحو الجمال والكمال: يرى ليبنتز أن الله رمز الخير، فإذا كان أحياناً سمح بوجود الشر فما ذلك إلا لكونه سبيلاً إلى الجمال والحق. فالله عندما جعل الشر إلى جانب الخير، لم يجعله على طريقة القاضي الأحمق الذي يضحي بتجمع بشري كامل في سبيل انقاذ شخص أو شخصين، وإنما على طريقة الفنان الذي يستعمل ظلالاً غير واضحة وأحياناً قبيحة واصواتاً نافرة لاظهار اتساق الألوان في لوحته، أو لتبيان الانسجام في معزوفته فتصبح هذه أو تلك اكثر جمالاً من خلال الاعتماد على ما هو قبيح في ذاته. إن الله لا يريد الشر بذاته، ولا يرغب في الشر لعباده، بل

يسمح بالشر لأنه واسطة يمر بها العالم حتى يصبح اكثر عظمة وجلالاً وكمالاً. إن وجود الشر إلى جانب الخير هو الذي يكسب الخير طابعه الخيري، وهو الذي يجعلنا نقارن الأشياء الجميلة بالأشياء القبيحة. إن الإنسان لا يعرف قيمة الخير إلا إذا عرف مدى ضرر الشر، ولا يفقه معنى النور إلا إذا غشي الظلام الأرض. بهذا فقط تتميز الأشياء. فالشر على هذا الأساس وكما يقول ليبنتز ضرورة وإذا كان ضرورياً، خرج عن كونه شراً وأصبح خيراً وجمالاً.

بومجارتن ١٧١٤- ١٧٦٢:

قبل بومجارتن، لم تكن هناك أية اشارة صريحة إلى وجود علم خاص مستقل للجمال، ولم يكن هناك أي فيلسوف أو مفكر قبله أشار فعلاً وصراحة إلى وجود مستقل لهذا العلم رغم الدراسات الكثيرة التي ظهرت والآراء المتنوعة التي قيلت وبخاصة آراء ديكارت الكثيرة في تفسير ظاهرة الجمال إلى أن جاء الفيلسوف الالماني بومجارتن الذي حفزته دراسات الفلاسفة والمفكرين ليقوم بجهود كبيرة ويكرس ابحاثاً كثيرة يتوجها في النهاية بتسمية جديدة ظهرت تحت لفظ استتيكا للدلالة على هذا العلم، في كتاب له صدر سنة ١٧٣٥ في مجلدين تناول فيه مسائل الذوق الفني وتكوينه، وعرض نظريته الخاصة بالجمال.

آراؤه:

كانت رؤية بومجارتن تتطابق مع رؤية استاذه «ولف» حول نظرية المعرفة. فهو يرى أن هناك قوى للمعرفة بعضها عليا، والبعض الآخر دنيا. فالأولى عقلية، والثانية حسية. القوى الأولى أي العقلية ترتكز على الأفكار الواضحة وتلجأ في ذلك إلى علم المنطق، والقوى الثانية أي الدنيا أو الحسية ترتكز على الأفكار الغامضة وتلجأ في ذلك إلى احكام الذوق. فإذا كانت الآراء العقلية توصلنا إلى الحقيقة، فإن الآراء الحسية تقودنا إلى معرفة الرائع والكمال المفهومين عن طريق الحواس، والقبح هو ما يناقض هذا الكمال.

ثلاثة مظاهر للمعرفة قفي جوهر واحد:

حاول بومجارتن الانطلاق إلى مفاهيم أعلى في أسس الفكر فوجد أن الكمال موجود في المعرفة الواضحة (العقل) وفي الافكار الغامضة (المعرفة الشعورية) وفي صفة التمني (العزيمة والرغبة والسعي) وبسبب وجود هذه المظاهر الثلاثة فإن الكمال يظهر في ثلاثة مستويات: الحقيقة والجمال والخير. وعلى هذا فإن الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة، مثله في ذلك مثل الطائر المغني: التغريد يدرك بالسمع، واللون يدرك بالنظر. ينتهي بومجارتن إلى القول: إن مفهوم الجمال يتمثل في الهارمونية بين الأجزاء.

الكون أفضل العوالم الممكنة:

يرى بومجارتن أن الكون بحالته الطبيعية هو أفضل العوالم الممكنة، فهو يمثل اسمى تجسيد للكمال، وهو من صنع الله، ونموذج لكل ما يمكن اعتباره رائعاً. من هنا يتحتم على الفنان تقليد طبيعة هذا الكون في ابداع آياته، وبقدر ما يتمكن الفنان في فنه من التقليد وازالة الفرق بين المقلد والأصيل، بقدر ما يكون عمله رائعاً، وكلما ابتعد الفنان في فنه عن هذا التقليد، وتوغل بعيداً عن الأصل كلما كان فنه أقل أمانة واخف جمالاً. تحتل النصائح التكنيكية التي وجهها بومجارتن إلى الشعراء مكاناً بارزاً في مباحثه حول علم الجمال غير أن المآخذ عليه كثيرة، فإنه بدلاً من أن يبحث في موضوع التفكير الجمالي، ويوضح حقيقة الكمال وفحوى الرائع اندفع يجمع القوانين المتعددة للانتاج الفني، مستقياً معظمها من شيشرون وغراتسي وغيرهما من منظري علم الجمال القدماء والمعاصرين معاً.

كانط:

كان كانط أول من حلل الشعور الجمالي على اساس قواعد المنطق؛ وأول من أقام البرهان على استقلال علم الجمال استقلالاً ذاتياً ينتفي معه

التحليل والفهم. فكانط يرى أن مفهوم الجمال إن هو إلا مفهوم ذاتي، وأن عبقرية الفنان هي التي تملي قاعدة الجميل. والجميل هو ما كان أصلياً لا تقليداً يقوم على قاعدة مسبقة. إن الفن بتطلعه إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها سيبقى ابد الدهر دون مستوى الطبيعة، سيكون اشبه بدودة تجهد وتكد لتضاهي فيلًا. ثمة اناس يعرفون محاكاة زغردة العندليب. وقد قال كانط بهذا الصدد: ما إن ندرك أن إنساناً هو الذي يغرد على ذلك النحو وليس العندليب حتى نجد ذلك التغريد غثاً عديم المعنى.

إن الحكم الجمالي عند كانط هو حكم ذاتي لأنه يتعلق بشكل الشيء لا بتحقيقه، وهو فردي لا يمكن البتة أن يكون جماعياً.

يرى كانط أن الإنسان بينما يكون مقيداً وغير حر في الحياة الواقعية بسبب رغباته الحيوانية والتزاماته الأخلاقية والمنطقية فإنه في الفن وحده يتحرر من الحتمية في الطبيعة، ولا يكون حراً إلا في لعبة الجمال الحرة، وهذه اللعبة ذاتية محض، ولا تعطي أية معرفة بل هي عملية تطهر حقيقي للحواس انطلاقاً من أن الجميل بالنسبة إلينا إنما يحضرنا لحب موضوع معين دون منفعة شخصية وانطلاقاً من أن ما هو جميل يفرض احترامه علينا دون أن تكون لنا غاية في ذلك.

إن وظيفة الفن تكمن في أنه يعطينا تجربة ذاتية توحد بين الطبيعة والحرية، وأن كل حكم جمالي يملك في ذاته قيمة كبيرة، لأنه يحقق في الذات نهائية الكون كله، أي يجعلنا نتذوق من خلال البهجة الجمالية الوجود الكوني من خلال جزء بسيط محسوس، وذلك بفضل تناغم الكل في كل جزء منه. هذه البهجة هي جوهر الفن، وهي لذة تغلب المطلق الكوني على التحديدات الحصرية فهي التأمل الباهر لوحدة الطبيعة والروح خلال الأشكال المحسوسة. فعلى صعيد الفن يتجاوز الإنسان كل حدود ويتغلب على كل تقسيم.

إن تهذيب الذوق يكون بتهذيب الأخلاق وتثقيف الشعور الأخلاقي

ولكن ذلك لا يعني أن على الفن أن يتطلع إلى غاية اخلاقية، لأن كل تطلع إلى غاية خارجية يقضي عليه. وهذا ما أشار إليه الدكتور علي شلق في إطار تحليله لآراء كانط الجمالية: «يهيئنا الجميل لأن نحب كل شيء حتى الطبيعة دون أي مصلحة في ذلك. أما السامي فقد يقدّر الشيء على الرغم من مصلحتنا الحسية الخاصة[1]».

وفيما يتعلق بالعملية الإبداعية وعلى ماذا ترتكز فإن كانط يرى أن العملية الإبداعية ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى. ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي بتأدية وظيفتها الرومانتيكية باغناء مخزون العمل الإبداعي، وتلعب دوراً يستحيل بدونه فهم العمل. وهكذا يهمل كانط نظرة الفنان إلى العالم والواقع الحقيقي المحيط به.

ففي القسم الذي خصصه كانط لدراسة ابداع دوستوفسكي يسعى إلى ابراز دور اللاوعي في ابداع الفنان، مضيفاً هذه المرة عوامل القهر النفسي والكبت الجنسي والصراع الذي كان يعاني منه دوستوفسكي والذي كتب عنه كثيراً اصحاب مدرسة التحليل النفسي. يقول كانط: «لقد طابق دوستوفسكي بين اللاوعي واللاعقلاني، وطابق بين هذا الأخير وبين الروح والعواطف، بينه وبين خصائص الإنسان التي وصفها في مقابل القوتين المدمرتين الفكر والجنس[2]».

إن اللاوعي، حتى في حالات الصرع، وقد شكا دوستوفسكي مراراً من نوباته التي اعاقته عن العمل، هو، كما يرى كانط «اكثر الادوات قدرة على معرفة الحياة وادراك المثل الأعلى[3]».

---

(١) الدكتور علي شلق الفن والجمال المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر الطبعة الأولى ١٩٨٢.
(٢) رسائل دوستوفسكي إلى يانيشيف في ٢٢ تشرين الثاني ١٨٦٥ أو إلى ن.م. دوستوفسكي في ١٥ كانون الأول ١٨٦٥، وإلى ا. إي. فرانجيل ٩ أيار ١٨٦٦.
(٣) المرجع نفسه.

أننا وإن كنا لا ننكر دور العناصر اللاواعية كما بينا ذلك أثناء كلامنا عن التحليل النفسي لكننا نرى أن هذه العناصر اللاواعية أو غير المدركة (أو العناصر التي لا يضبطها الوعي) هي اجزاء تدخل في تكوين الحياة النفسية كما تدخل في علاقات معقدة مع القوانين الشاملة التي تنظم التفكير وتخضع لها.

إلا أن كانط إن كان لا يكترث بالحقائق العلمية الموضوعية، بل يستمر في تأكيده، أن مختلف صيغ اللاوعي تقود الإنسان مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة، إلى جنة روحية مزعومة. وهذا ما ينفي تماماً كل محاولة لدراسة العمل الإبداعي دراسة موضوعية فإن آراءه انطلاقة جدية لفهم حقيقي للجمال. «اعطى كانط نقطة الانطلاق من أجل فهم الفن والجمال فهماً حقيقياً، هكذا قال «هجل» ولعله مؤسس نظرية الفن للفن، ولكن بشكل آخر، وإن كان يُشتم من آرائه عزل هذا العلم عن الحياة واعتباره الفن نوعاً من اللعب[1]».

هيغل:

يعتبر هيغل من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال. وفلسفة الجمال عنده تعتبر حلقة أساسية في مذهبه الفلسفي العام مثلها مثل الدين والتاريخ. إن الروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الالوهة، فيعبر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين.

إن الجمال عند هيغل هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ إن الفن من حيث مضمونه ليس شيئاً سوى الافكار، أما الصورة التي يظهر فيها الأثر الفني، فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات. إن الفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة، وتشكيل هذه المادة على مثال لها.

(١) الدكتور علي شلق الفن والجمال المؤسسة الجامعية الطبعة الأولى ١٩٨٢.

يقول هيجل: إذا بلغ الفن غايته القصوى، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق والقاء الضوء على جوانبه، وكذلك في ايضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح والافكار الإنسانية الأشد عمقاً.

قد يظهر الجمال بطريقة مباشرة كما هو الحال في اعمال النحت والعمارة أو الموسيقى، أو الصور الخيالية الشعرية. وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال في الصور الطبيعية الجامدة مثل كتلة الحديد، وكذلك لا يمكن أن نكتشف الجمال في الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب. إن دليل الجمال يبدو اكثر وضوحاً في النبات ففي النبات تظهر الوحدة الغائيه بين الاجزاء والكل، الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات. وكلما ارتقينا درجة سلم الموجودات من الجماد إلى النبات إلى الحيوان فالإنسان كلما بدا لنا الجمال اكثر وضوحاً وتألقاً. والجمال في الفن خلافاً للجمال في الواقع له مستويات عدة، وهيغل يؤكد أن الجمال في الفن أرفع من الجمال في الحياة «الجمال الفني أرفع وأسمى من الطبيعة» ومن الواضح أن الجمال في الفن ليس شيئاً ناشئاً عن عكس الجمال في الواقع بل هو تجسيد للمثل الأعلى للجمال.

يتفق هيغل مع ارسطو في اعترافه بما للفن من وظيفة تطهرية اخلاقية، فهو ينقي العواطف والانفعالات ويطهرها. إن هدف الفن الهام يكمن في: «أن يوقظ سائر المشاعر والميول والرغبات والطموحات الغافية في داخلنا، وارواء القلوب، واعطاء الإنسان النامي أو غير المتطور، الإمكانية للإحساس من جديد بكل ما يمكن للنفس البشرية أن تحتويه وتحس به وتعانيه». على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفني أن يكون ذا غاية نفعية، فهو لا يريد للفن أن يستخدم كاداة لتحقيق اغراض إجتماعية في التعليم أو الارشاد أو الوعظ الديني، أو لكي يحقق ثروة ومجداً، أو شهرة في سبيل الفوز بمراتب الشرف. إن مفهوم الالتزام الفني الخالص يتحدد بمقدار ما يكشف الفنان عن التحقيق الجمالي في الصور الحسية، وينحصر تقدير جمالها لذاته. إن هذا المفهوم الخالص للفن يكشف القيمة الفريدة للعمل الفني وحدوده إذا ما قارناه بالدين والفلسفة.

يقسم هيغل الفنون إلى نوعين: الفن الموضوعي كالعمارة والنحت والتصوير، والفن الذاتي كالموسيقى والشعر. ففي العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها، ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً فالهرم والمعبد والكنيسة والمسجد كلها رموز جمنيلة، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض، فالعمارة تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها، بينما نجد في النحت تقارباً شديداً بين الصورة والفكرة إلى حد كبير على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير يتمثل في نفخ روح في مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس في ما يتبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عنفوانها الباطني. بينما يستخدم فن التصوير مواداً اكثر لطافة ولكنه لا يعبر عن لحظة واحدة من لحظات الحياة. أما في الموسيقى فإننا نبلغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم انفعالات عدة، بينما في الشعر يصل الفن إلى درجة الكمال لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ، فهو مطاوع للفكرة إذ يبحث ويصور ويروي فهو لجميع الفروض، وهو من ثم الفن الكامل.

مفهوم الجمال عند شوبنهاور ١٧٨٨ـ ١٨٦٠

تتألف الرؤية الجمالية عند شوبنهاور من عنصرين متلازمين، أولهما الذات العارفة المتحررة من الإرادة، وثانيهما هو إدراك المثل الأفلاطونية، وهذا العنصر الثاني هو الأهم لأنه يمثل ماهية الفن وغايته. وإذا كانت غاية الفن تكمن في إدراك المثل، فإنه لا بدّ من التحرر من عالم الإرادة، لا سعياً وراء التحرر، لأن التحرر وسيلة وليس غاية، إنه وسيلة بواسطتها يمكن إدراك مثل الأشياء كصور ثابتة خالدة، ونحن عندما نتحرر من الإرادة يمكننا أن ننظر إلى الأشياء لا في الزمان والمكان، ولا في إرتباطها بغيرها، بل بالمثال الكامن فيها.

على ضوء ذلك يمكن أن نستنتج أن شوبنهاور يرى الفن على أنه نوع من المعرفة، وهذه المعرفة إن هي إلا إدراك المثل ولكن ما نوع المعرفة الشوبنهاورية؟؟ هل هي المعرفة العقلية المجردة أو التصورات؟؟ إنها ليست كذلك؟ هي معرفة حدسية مباشرة يصل إليها الإنسان إذا ما اعتمد على نفسه، وتحرر من الإرادة، وإذا لم يتمكن الإنسان من بلوغها بجهده، فلن تجديه كل كتب الفلاسفة والمفكرين. ذلك لأن المعرفة الحدسية لا يمكن أن تنقل أو تعلم، وفي هذا الإطار فقد أكَّد شوبنهاور أن سقراط الذي يرى «الفضيلة علم والرذيلة جهل» لم يفعل شيئاً تقريباً في مجال الأخلاق، لأنه في نظر شوبنهاور فإن الفضيلة ليست معرفة عقلية ولا تصورات مجردة.

إن المعرفة الحدسية المباشرة إذا كانت تتعارض مع المعرفة العقلية فماذا يمكن أن تكون؟؟ إنها المعرفة التي تهتم بالمضمون الحقيقي لظواهر العالم، ذلك المضمون الذي تساوى صدقه وحقيقته في كل زمان ومكان، إنها المعرفة التي تنصب على إدراك المثل، إنها الفن «فالفن بعد أن ينتج ثانية المثل الخالدة التي سبق إدراكها خلال التأمل الخالص، فهو يعيد ما هو جوهري وثابت في كل ظواهر العالم، فالمصدر الوحيد للفن هو معرفة المثل، وهدفه الوحيد هو توصيل هذه المعرفة»[(١)]

وإذا ما اختلفت الفنون، فإن ذلك يرجع إلى طبيعة المادة التي يعبر فيها عن المثال، أو بمعنى أن الاختلاف يعود إلى الوسائط المادية وليس أبداً إلى الرؤية الجمالية إن المعارف العلمية لا يمكن لها أن تصل إلى نهاية أو هدف نهائي، في حين أن الفن يصل إلى هدفه في كل مكان، لأنه ينتشل موضوعه من محيط العالم الشاسع ويضعه أمامه بعد أن يعزله عن كل العلاقات والروابط، فيصل بذلك إلى حقيقة نهائية ثابتة، لا يسري عليها تغير أو زمان، بينما العلم الذي ينطلق دائماً من الجزئي فإنه لا يصل أبداً إلى هدف نهائي.

ولما كان إدراك المثل لا يخضع لصور مبدأ العلية، فإن شوبنهاور ينظر

(١) سعيد محمد توفيق ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ص ١٠١

إلى الفن كنوع من الرؤية المستقلة عن مبدأ العلة.

أما عن المنهج فإن شوبنهاور يشير إليه مقارناً بين المنهج في الفن والمنهج في العلم حيث يشبه منهج العلم بخط أفقي يمتد إلى ما لا نهاية، بينما منهج الفن يشبهه بخط رأسي يقطع الخط الأفقي عند أية نقطة؛ فالعلم يشبه إلى حد بعيد عاصفة تهب مزعزعة كل شيء أمامها، أما الفن فهو شعاع الشمس الهادئ الذي يخترق العاصفة غير عابئ بها.

لا يبتعد شوبنهاور عن المناخ الميتافيزيقي الذي طبع علم الجمال الإلماني، حيث تجلى ذلك الطابع عند كانط وهيجل، وشوبنهاور لا يختلف عنهما، إنما يلتقي معهما في التأكيد على أن علم الجمال ميتافيزيقي، رابطاً بذلك فلسفته الجمالية بسياق مذهبه الفلسفي.

يتضح مما تقدم أن الفن رؤية ميتافيزيقية، أو بالتالي رؤية للحقيقة الباطنية للوجود، رؤية لا تسير في ضوء العقل، وإنما تعتمد على المعرفة الحدسية، وهذه الرؤية لا تتحقق إلا من خلال المثل، وهي الوسيط بيننا كأفراد وبين الحقيقة. إن الدور الذي يمكن إسناده للمثال دفع «توماس مان» للتحدث عن الوضع الكوني للفن، إنطلاقاً من أن الفن أو الفنان يقوم بدور الوسيط بين العالم الفاني والعالم الخالد، بين عالم الحقيقة، وعالم الظواهر. وهكذا فإن الرؤية الجمالية تريد أن تعبر عالم الظلال والأشباح إلى عالم الحقيقة، وتسعى لبلوغ الوجود الخالص بالإنتقال من الجزئيات المحسوسة إلى المثال.

إن الفن رؤية للحقيقة الباطنية للوجود، لا تكترث بالماضي والحاضر والمستقبل، وكل ما يربطه بغيره من الموضوعات والأشياء في الزمان والمكان. والدليل على أن الفن لا يأبه للزمان والمكان والروابط والعلاقات هو أن الفنان الممتاز لا يرى في إبداعه الفني، لا الطابع المادي، ولا الفائدة، ولا الحالة، بل يرى فيه طابعه الميتافيزيقي فقط.

فالفن كالميتافيزيقا. الإثنان يسعيان لحل مشكلة الوجود. يقول

شوبنهاور: «ليست الفلسفة فحسب، ولكن الفنون الجميلة أيضاً تسعى في الحقيقة نحو حل مشكلة الوجود، لأنه في كل عقل يسلم نفسه ذات مرة إلى التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة، تثار رغبة ـ مهما كانت مستقرة أ لا شعورية ـ في إدراك الماهية الحقيقية للأشياء وللحياة وللوجود»(١)

يتضح من ذلك أن الميتافيزيقا كونها رغبة داخلية في الإنسان، وحاجة ملحة لديه لمعرفة حقيقة الأشياء والحياة والوجود، فإنها تتحقق في الرؤية الجمالية، وهكذا يقيم الفن أوثق العلاقة مع مشكلة الوجود، ويصبح بالتالي تعبيراً عن معنى كبير، لا مجرد تعبير بل تعبيراً يزخر بمضمون وكثافة وجودية.

يلزم مما تقدم أن شوبنهاور يربط الفن بالحقيقة، فهما على اتصال وثيق، لقد أدرك توماس بأن هذه العلاقة عندما إستهل حديثه في مقدمته لفلسفة شوبنهاور: «إن الحقيقة والجمال يجب دائماً أي يشير كل منهما إلى الآخر. فكل منهما بذاته ـ دون تعقيد من الآخر ـ يبقى بمثابة قيمة شديدة التذبذب» فالجمال الذي لا ينطوي على حقيقة، ولا يرجع إليها، ولا يحيا فيها ومن خلالها، سوف يصبح وهماً أجوف»

وإذا كان الفن يرتبط بعلاقة وثيقة مع الوجود، فإنه يرتبط كذلك بالحياة، فهو ليس هروباً وإنما تساؤلاً عن ماهية الوجود والحياة، ومحاولة للإجابة على ذلك التساؤل، والجواب على سؤال ما الحياة يدخل في نطاقه كل عمل فني أصيل، فالقصيدة واللوحة والتمثال والموسيقى الخ، كلها إجابات على ذلك السؤال، وإن كان شوبنهاور ينحاز إلى جانب الموسيقى إذ يراها تجيب عليه (على التساؤل) بعمق لا يتوفر في الأعمال الفنية الأخرى، لذلك ينظر شوبنهاور إلى أعمال الشعراء والنحاتين والرسامين من خلال ما تتضمنه أعمالهم من حقائق تساعد في فهم ماهية الحياة والوجود.

إن اختلاف المنهج في كل من الفلسفة والفن، لا يقلل من شدة الترابط

(١) Schopenhuar, the words as wil and idea vol III p. 176 Thomas Mann, the Living Thoughts of Schopenhuar, p.1-

بينهما، فالإثنان يلتقيان لأنهما ينظران إلى نفس الشيء، وهو الحقيقة الباطنية للحياة والوجود، ففي الفلسفة نصل إلى معرفة ماهية الأشياء وحقيقة الوجود معتمدين في ذلك على التصورات، بينما في الفن نصل إلى ماهية الأشياء وحقيقة الوجود من خلال المثل، معتمدين في ذلك على الحدس.

من الطبيعي ونحن نحاول أن نتعرف على آراء شوبنهاور الجمالية أن نتوقف عند معنى المثال عند الفيلسوف باعتباره وسيطاً يقوم بيننا وبين الحقيقة، ووسيلة يجسد بها الفن تلك الحقيقة في مقابل التصورات سلاح ووسيلة الفلسفة ولدى مقارنة شوبنهاور المثال بالتصور، فإن الفيلسوف يرى أنه على الرغم من إشتراكهما في حقيقة واحدة، إلا أن التصور يبقى مجرداً واستدلالاً، يمكن الوصول إليه بواسطة العقل، كما يمكن إيصاله للآخرين عن طريق الكلمات، أما المثال فهو موضوع للإدراك الحسي المباشر، أو لرؤية الحدس، وعلى ذلك فإن العبقري وحده هو الذي يدرك المثال، حيث يكون توصيله بطريقة مشروطة، لأن إدراك العمل الفني الذي يجسد المثال يتوقف على القدارت العقلية لكل فرد، وهذا ما يفسر أن معظم الأعمال الفنية الرفيعة تبقى كتباً مغلقة بالنسبة للأغلبية البليدة. ولإيضاح الإختلاف بين المثال والتصور يشبه شوبنهاور التصور بوعاء تتجمع فيه الأشياء، ولكننا لا يمكن أن نستخرج منها مهما أمعنا التحليل أكثر مما وضعنا فيه، أما المثال إذا ما أدركناه فإنه يولد فينا أفكاراً جديدة، وعلى هذا فالمثال يشبه الكائن الحي الذي يملك القدرة على إنماء نفسه، والقدرة على توالد أفكار جديدة لم تكن متضمنة فيه خلافاً للتصور الذي يفتقر إلى الأصالة والخصوبة. المثال مستمد من الحياة مباشرة، بينما التصور مستمد من الفكر المجرد، لذلك يرى شوبنهاور أن الأعمال الفنية التي تبنى على التصورات هي أعمال فنية غير أصيلة نجدها في أعمال المفكرين والإتباعيين، أما الأعمال الفنية الأصيلة فهي التي نجدها في أعمال الفنانين الذين لا يملكون تبريراً لما يفعلونه لغياب الوعي عندهم بهدف أعمالهم.

إستناداً إلى ما تقدم فإن التصور لا يصلح للفن على الرغم من كونه مفيداً

وضرورياً في الحياة والعلم، والمثال وحده هو الذي يصلح للفن، وهو بالتالي المصدر الوحيد لكل عمل فني، لأن أصالته ليست مستمدة من الفكر المجرد، وإنما من الحياة مباشرة، ومن الطبيعة والعالم. هنا تبدو الصلة وثيقة بين الفن والحياة في فلسفة شوبنهاور الجمالية، لأن المثال إذا كان تعبيراً عن الحياة، فإن العمل الفني الذي يجسد ذلك المثال والمستمد من الحياة نفسها، وليس من الفكر المجرد يبقى دئماً هو هو في كل العصور. وفي هذا المعنى يقول شوبنهاور: «إن الأعمال الفنية الحقيقية ـ وهي التي تكون مستمدة بطريقة مباشرة من الطبيعة والحياة هي فقط التي يكون لها شباب أبدي وقوة مستديمة مثل الطبيعة والحياة نفسيهما. وذلك لأن هذه الأعمال لا تنتمي إلى أي عصر من العصور، وإنما تنتمي إلى الإنسانية، ولهذا السبب فإن عصرها يستقبلها بفتور، وهي تأبى أن تربط نفسها مع عصرها هذا بصلة وثيقة... ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأعمال لا يمكن أن تشيخ، بل تظهر لنا دائماً ناضرة وجديدة حتى آخر العصور»

على ضوء هذا القول يمكن أن نستنتج أن الفن له طابع ميتافيزيقي لا طابع إجتماعي، وإن المقياس الإجتماعي يضر بالفن من حيث هو رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود من خلال التأمل الجمالي النزيه للمثل

خلاصة: إن نظرية شوبنهاور في الفن تمثل الجانب الإيجابي المضيء في فلسفته، وشوبنهاور هو القائل: «الفن زهرة الحياة» خلافاً لفسلفته الأخلاقية التي تمثل الجانب السلبي المظلم. في الفن نحن نتخلص من عالم الإرادة لكي نصل إلى شيء آخر أسمى هو معرفة الحقيقة أو معرفة المثل، ونحن إذ نسعى للتخلص من الإرادة لكي نرى الإرادة ذاتها، فالعمل الفني له مضمون وكثافة وجودية، إنه حاجة ملحة نحو معرفة الأشياء والحياة والوجود. إن فلسفة شوبنهاور الجمالية تسير بنا إلى الأمام، إلى ضرورة أن نرى حقيقة الأشياء، أما فلسفته الأخلاقية فإنها تسير بنا إلى العدم، لأننا نريد أن نتخلص من العالم والحياة من أجل لا شيء. يمكن أن نتفق مع شوبنهاور في أن العالم شر يجب

الخلاص منه، ولكن إلى أين؟؟ إن الخلاص من شيء يجب أن يكون من أجل أن نصل إلى شيء آخر أسمى، أما أن نتخلص من أجل الخلاص، أو لكي نصل إلى العدم فهنا الطامة الكبرى لأن شوبنهاور يؤكد أن القضاء على الإرادة لا يكون إلا بالقضاء على الحياة بالإنتحار، فبدلاً من أن نواجه الحياة Plutôt souffrir que mourir نحن نهرب إلى مستنقع العدم

واجهت نظرية شوبنهاور في الفن إنتقادات كثيرة تركزت على أن المثل هي تعبير مباشر عن الإرادة، فإذا كانت الإرادة شراً، فلا بدّ أن يكون المثال شراً بدوره، إذ لا يمكن أن يكون التعبير أفضل مما يُعبر عنه. إلا أن حقيقة هذه الإنتقادات لا تستقيم مع حقيقة رؤية شوبنهاور في فلسفته الجمالية أولاً: لأن الفيلسوف لم يذهب أبداً إلى أن تأمل المثل يقود بالضرورة إلى الخير وإنما إلى الحقيقة والحقيقة تتجاوز مفهوم الخير والشر.

وثانياً: لأن الشر قد يصبح جميلاً في إطار العمل الفني، والفرق واضح بين القبح في الطبيعة والقبح في الفن، ولقد كان غوته على حق عندما قال: «بأن ما يضايقنا في الحياة، يملؤنا غبطة في اللوحة المرسومة»

أما الإنتقادات التي يمكن إبرازها في نظرية شوبنهاور الجمالية فهي

أ ـ إن الطابع الذي يميز العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد رؤية أو مجرد معرفة

ب ـ كيف السبيل إلى إنكار الإرادة والخلاص منها ولو وقتياً؟؟ ألسنا بحاجة إلى إرادة أخرى تحل محل الأولى، ومن أين نأتي بهذه الإرادة الأخرى؟؟ أمن العقل؟؟ وكيف يعلو العقل ـ وهو خادم الإرادة ـ على سيده؟؟

أما عن المصادر التي استقى شوبنهاور فلسفته الجمالية فهي: أفلاطون وكانط والنزعة الرومانسية والفلسفة الهندية.

ظهرت تأثيرات الفلسفة الهندية بوضوح في فلسفة شوبنهاور من خلال إعتماد الفيلسوف على أسطورتي «المايا»، و«النرڤانا» حيث يستطيع الإنسان إستناداً إلى تعاليم هاتين الأسطورتين أن يخترق حجاب «المايا» ليصل إلى حالة

الفناء التام عن طريق إماتة الذات. كما ظهرت تأثيرات الرومانسية على الفيلسوف من خلال نظريته عن العبقرية أما تأثير أفلاطون فيبدو واضحاً من خلال تأثر شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية. إلا أن التباعد يبقى كبيراً بين النظريتين، فالفن عند أفلاطون هو محاكاة الأشياء كما تبدو، لا كما هي على حقيقتها. إن الفن هو تقليد مظاهر الأشياء، هو نسخة عن نسخة، وبالتالي فإن الأعمال الفنية تبتعد كثيراً عن الحقيقة، وهذا ما دفع أفلاطون إلى طرد الفنانين من جمهورتيه. بينما نرى الفن عند شوبنهاور محاكاة للكلي وليس للجزئي، والفنان ينشد الحقيقة ويعبر عنها شأنه في ذلك شأن الفيلسوف.

على الرغم من الإختلاف الواضح بين شوبنهاور وأفلاطون فإن الأول ومن خلال نظرية المثل عنده فقد ترك بصماته على فلسفة شوبنهاور بشكل عام، وعلى فلسفته في الفن بشكل خاص.

وبالنسبة لتأثير الفيلسوف كانط على فلسفة شوبنهاور، فلقد كان تأثيراً مباشراً من خلال نظرية كانط عن المتعة الجمالية أو التأمل الجمالي. فكانط يرى أن الجميل «هو أن يتحقق دون مصلحة» وهذا ما يطابق رأي شوبنهاور الذي يقول: «إن الجميل يحدث دون تعلق بالإرادة». يظهر التوافق بين الفيلسوفين واضحاً: إن كانط يرى الإشباع الجمالي تأملاً مريحاً، تماماً كما يراه شوبنهاور تأملاً نزيهاً. إن الإشباع الجمالي الكانطي يولد إرتياحاً بالنسبة للموضوع الذي نتذوقه دون أن يكون ذلك الإرتياح مرتبطاً بما يحققه الموضوع من فائدة أو نفع، فهو ارتياح مصدره الشعور المنزه عن كل فائدة أو مصلحة، وهذا ما نراه تماماً عند شوبنهاور في تأكيده على التأمل النزيه المتحرر من أسر الإرادة.

أما عن أثر هيجل في فلسفة شوبنهاور، فإن ذلك الأثر يظهر من خلال ما أكد عليه الإثنان من الثناء على جمال الوجه والصورة الإنسانية على أساس أنها الجمال الأسمى، كما أن الفيلسوفين يتفقان على أن الجمال يفقد من قيمته كلما هبطنا سلم الأنواع. يذهب هيجل إلى أن سمو الصورة البشرية إنما يعود لكونها

تجسيد للروح، فالجمال يزداد بالتالي كلما إرتقينا درجات في سلم الأنواع وتطورها. الزهرة أجمل من الجدول، والحيوان أجمل من الزهرة، والإنسان أجمل من الحيوان؛ إلا أن الجمال الحقيقي هو جمال الروح. إن هذه الرؤية لا تختلف عن نظرة شوبنهاور في أن الصورة البشرية هي الجمال الأسمى، على أساس أنها تجسيد للمثال.

بالإضافة إلى ذلك فإن التوافق بين الفيلسوفين يظهر في مسألة أكثر أهمية تلك هي التي ترى الفن وسيطاً للكشف عن الحقيقة. إن الفن عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة، وهو بذلك إحدى الصور الثلاث التي يتم فيها التعبير عن المطلق أو الروح، إذ أن الصورتين الأخيرتين هما الدين والفلسفة، وعلى هذا فإن الفن في نظر هيجل لا يتميز عن الدين والفلسفة إلا في صورته أو تعبيره المحسوس. في الحقيقة إن عوامل الإلتقاء بين الفيلسوفين وإن كانت واضحة في أكثر من ناحية، إلا أن عوامل الإختلاف ليست أقل وضوحاً إن بالنسبة لمكانة الفن ومغزاه، وإن حتى في الأسس التي يقوم عليها مذهب كل من الفيلسوفين، فالأساس الذي تقوم عليه فلسفة هيجل هو أساس عقلي معاد للدين وللفن بصورة أقل، فإذا كان الفن عند هيجل هو ذلك التجلي المحسوس للفكرة، فإن الصورة المحسوسة التي يتجسد فيها الفن ليست هي مصدر الجمال، بقدر ما يكون إدراكها بواسطة العقل هو مصدر ذلك الجمال، وهيجل ينظر إلى الفن على أنه عمل العقل ومتعته، بينما يراه شوبنهاور حدساً لا يلعب العقل فيه إلا دوراً ضئيلاً، ناهيك عن اختلاف الفيلسوفين فيما يتعلق بمكانة الفن، فشوبنهاور يعلي من قيمة الفن، إذ يضعه فوق العلم والفلسفة، في الوقت الذي يضع هيجل الفن في مرتبة أدنى من خلال تأكيده على أنه إذا كان الفن والدين والفلسفة ثلاث صور يتم بها التعبير عن المطلق أو الروح، فإن الفن هو أدنى هذه الصور، وعلى هذا النحو يصبح ترتيب الصور الثلاث على الشكل التالي: أولاً: الفلسفة على أساس أنها الصورة الكاملة لإدراك المطلق، ثانياً: الدين، وثالثاً: الفن أخيراً إن الإختلاف يظهر كذلك إذا ما تعلق الأمر بدور الفن ومغزاه. فإذا كان الفن عند هيجل تعبيراً عن المطلق، فإن ذلك يعني أن له

تاريخاً، بينما نرى الفن عند شوبنهاور واحداً في كل العصور والأزمنة باعتباره تأمل للصور الخالدة التي لا تتغير.

ماركس:

درس كارل ماركس جميع النظم في المجتمع ومن بينها الفن بطريقة علمية.

إن المجتمع في نظر ماركس ليس مجموعة متباينة من النظم وإنما تشترك النظم كلها في مجموعة معينة من القيم. وعلى هذا فإن لكل تشكيلة إجتماعية اقتصادية، أو لكل عصر ايديولوجية خاصة معينة. (الايديولوجيا: هي البناء الفوقي الذي يشمل الأخلاق والدين والعلم والشعر والفن والأدب والقوانين).

يرى ماركس أن العامل الاقتصادي هو أصل القيم، والايديولوجيات، وأن درس ديناميات النشاط الاقتصادي هو الذي يفسح في المجال أمام فهم تركيب المجتمع، ويمكن من التنبؤ بمجرى التغيير الاجتماعي.

إذا كانت الايديولوجية والفن جزء منها إنعكاساً للواقع الاقتصادي الموضوعي. فهل يعني ذلك أن الفن هو امتداد مباشر لأسباب مادية اقتصادية؟؟

الواقع في نظر كارل ماركس أن العامل الاقتصادي عامل من عوامل أخرى تؤثر في الفن، وإن كان له أهمية بارزة وأحياناً حاسمة. وقد حذر ماركس وصديقه انجلز في رسائلهما من كل تبسيط دوغمائي وآلي لهذه القضية. كتب انجلز في رسالة إلى جوزيف بلوخ: «إن العامل المحدد في التاريخ، حسب المفهوم المادي للتاريخ، هو، في درجته العليا، الانتاج، وانتاج الحياة الحقيقية. فلا ماركس، ولا أنا، أكدنا اكثر من ذلك. وإذا ما شوه أحد هذه القضية، فيما بعد، ليجعلها تقول بأن العامل الاقتصادي هو المحدد الوحيد، فهو يحولها إلى عبارة فارغة، مجردة، وتافهة. إن الوضع الاقتصادي هو القاعدة، ولكن مختلف عناصر البناء الفوقي (الأشكال السياسية لنضال

الطبقات ونتائجه، والقوانين القائمة، عندما تظفر الطبقة المنتصرة في المعركة الخ . . . والاشكال الحقوقية، وحتى انعكاسات كل هذه النضالات الحقيقية في ذهن المشتركين بها، والنظريات السياسية، والحقوقية، والفلسفية، والمفاهيم الدينية وتطورها التالي في نظام جامد، تمارس جميعاً فعلها على مجرى النضالات التاريخية. وفي كثير من الحالات تحدد، بصورة راجحة الشكل[١]» وفي رسالة أخرى: «أن التطور السياسي، والحقوقي، والفلسفي، والديني، والأدبي، والفني، الخ. . . لتستند جميعاً على التطور الاقتصادي. إلا أنها تمارس دور فعل فيما بينها، وعلى القاعدة الاقتصادية أيضاً. ولم يعد الأمر كذلك لأن الوضع الاقتصادي هو العلة» وهي وحدها الناشطة، وكل ما تبقى ليس سوى فعل سلبي. وهناك على العكس، فعل متبادل على قاعدة الضرورة الاقتصادية التي تتغلب دائماً في نهاية المطاف[٢]».

إن الفن في نظر كارل ماركس يجد أصله في صراع الطبقات حيث أن هناك صراعاً لا يتوقف بين مالكي وسائل الانتاج والمحرومين من ملكية وسائل الانتاج، بين المستغلين والمستغلين. والفنان شأنه شأن أي فرد آخر في المجتمع لا بد من أن ينعكس عليه ذلك الصراع وهذا ما يحفزه على الفن أما ابرز آراء ماركس الجمالية فيمكن تلخيصها.

١- الشعور الجمالي جزء لا يتجزأ من علاقة الإنسان المتكاملة والمتعددة الجوانب. وهذا الشعور هو تعبير خاص حسي مباشر عن هذه العلاقة.

٢- للفرد أو للعامل الذاتي أهمية بالغة في عملية الخلق الفني، ولكن شرط أن تكون هذه الذات مشروطة بعوامل موضوعية، أي بالمنطق الاجتماعي للواقع الذي يعيش فيه الفنان.

---

(١) كارل ماركس، فريدريك انجلز، دراسات فلسفية ـ المنشورات الاجتماعية ـ باريس ١٩٦٦ ص ١٧٤.

(٢) كارل ماركس، فريدريك انجلز، دراسات فلسفية ـ المنشورات الاجتماعية ـ باريس ١٩٦٦ ص ١٦٢ ـ ١٦٣.

٣- كل عمل فني يجب أن يهدف إلى تغيير الطبقة والمجتمع.

٤- المشاعر الجمالية هي انعكاسات لعلاقات وعمليات جمالية. فالشعور باللذة والارتياح حيال الجميل يخالج الإنسان إذا كان الجميل يرمي إلى غايات نبيلة ويحث على حرية الإنسان وسعادته. والشعور بالقرف والاشمئزاز حيال القبيح يخالج الإنسان إذا كان القبيح يرمي إلى اذلال الإنسان وسحقه.

٥- الفن ليس فطرياً في الإنسان، إنما تتولد تصورات الإنسان الجمالية من خلال الممارسة العملية الطويلة، فالفن في بدايته لم تكن تربطه بالجمال إلا علاقة واهية.

٦- الفن وسيلة للتأثير على الطبيعة، ومن ثم اداة لفهم العالم وسعادة البشرية (لا معنى لجمالية قيمتها في الهواء).

٧- الغاية من ادراك الجمال هي منفعة الإنسان، لأن غاية الفن رسم حياة أفضل - ليس الفن تذوقاً للجمال بقدر ما هو سبيلاً لتغيير العالم -.

٨- الإنسان يؤكد ذاته بكل مشاعره في العالم المادي. ومعنى ذلك أن لكل طبقة إجتماعية فنها واسلوبها الخاص في فهم الجمال وتذوقه.

لما كان الفن عند ماركس نوعاً خاصاً من الانتاج الاجتماعي يخضع لقوانين الانتاج العامة، ولما كانت غايته فتح آفاق جديدة تقضي على أسباب الظلم وتدك حصون الإغتراب، لذلك فإن الفن الذي لا يساعد في تحقيق شعار ازالة استثمار الإنسان للإنسان، هو فن وهمي بعيد عن روح الحياة في توثبها واندفاعها. من هذه الزاوية كان موقف كارل ماركس من بعض المذاهب الحديثة موقف المعترف لهذه المذاهب بجماليتها، الآخذ عليها هروبها إلى الأمام حيال الاحداث والصراعات.

الماركسية الجمالية في التطبيق العملي:

بعيد انتصار الاشتراكية في روسيا، وتسلم الحزب الشيوعي مقاليد السلطة، تشكلت حركة «البرلكولت» الأدبية التي كان يقودها أ.أ. بغدانف. ارادت هذه الحركة أن تضرب صفحاً عن الماضي. «باسم مستقبلنا، نحرق رافايل ونهدم المتاحف وندوس أزهار الفن» ذلك هو التصريح الناري الذي رافق ولادة الورشات ذات الثقافة البروليتارية. ولكن لينين كان قليل التأييد لهذه الحركة التي تعتبر نفسها طليعة الأدب السوفيتي، فهو، بدلاً من تأييده لهذه الحركة في عداوتها للتقاليد فقد شدد بالعكس تماماً على أهمية الميراث الثقافي في اعداد ثقافة بروليتارية. «إذا لم ندرك بوضوح أن ثقافة بروليتارية لا تستطيع أن تشيد إلا انطلاقاً من المعرفة الدقيقة للثقافة التي اوجدها مجمل تطور الإنسانية وبدمج تلك الثقافة، تعذرت علينا تأدية مهمتنا. ليست الثقافة البروليتارية شيئاً يظهر أمام اعيننا فجأة دون أن نعلم من أين، وليست اختراعاً قام به اناس يحسبون أنهم اختصاصيون في الثقافة البروليتارية. فإن كل هذا من قبيل التهافت». ويتحتم علينا أن نجمع الثقافة كلها التي خلفتها الرأسمالية لنا، وعلى تلك الركيزة يجب أن نبني الاشتراكية وإلا تعذر علينا بناء حياة المجتمع الشيوعي[1]».

إن انصار الثقافة البروليتارية حاولوا التخفيف من أهمية المتعة الجمالية في الأعمال الفنية، ولقد ضحى بها الأدب الروسي البروليتاري ليقوم بدوره السياسي بشكل أفضل مسطحين بذلك فهمهم لماركس الذي اهتم بالآثار الفنية لذاتها، والذي اعجب بآثار العصور القديمة متسائلاً لماذا: «ما برحت تقدم متعة فنية وتعتبر إلى حد ما كمعايير ونماذج لا تضاهى»[2].

إن فرض قواعد صارمة على الفن والأدب في الاتحاد السوفياتي باسم الواقعية الاشتراكية حيث اعتمدت في أول مؤتمر للكتاب السوفيات في ١٩٣٤

---

(١) الجمالية الماركسية هنري ارافون ترجمة جهاد نعمان. منشورات عويدات الطبعة الثانية ١٩٨٢.
(٢) الجمالية الماركسية هنري ارافون ترجمة جهاد نعمان منشورات عويدات الطبعة الثانية ١٩٨٢ ص ١٠٦ ـ ١٠٧ ـ ١٣٧.

يظهر من خلال ما قاله «ستالين» الذي صرح «أنه على الكتاب السوفيات الذين يملكون الآن مذهباً قائماً علمياً أن يعتبروا أنفسهم مهندسي النفس البشرية[1]» ومن خلال تصريح «جدانف» «أجل أن ادبنا السوفيتي مغرض، ونحن فخورون بذلك، لأننا ننزع إلى الرغبة في تحرير العمال والبشر من نير العبودية الرأسمالية[2]». وهكذا فقد طلبت الأنظمة التي أُعتمدت في مؤتمر الكتاب السوفييت «من الفنان تصويراً صادقاً، وملموساً تاريخياً للواقع في تطوره الثوري. عليه، إلى ذلك أن يسهم في التعبير الايديولوجي وتربية العمال في روح الاشتراكية[3]».

ولكنه على الرغم من تلك القواعد الصارمة فقد سعى عدد من المفكرين ممن اعتمدوا المنهج الماركسي إلى عدم الاستخفاف بميراث الماضي الثقافي. منها هو لويس اراغون الفرنسي يؤكد أن الواقعية الاشتراكية الفرنسية ليست اكثر من تتويج لما أنجزه الأدب الفرنسي من بلزاك إلى زولا إلى بوتيه إلى ماليس إلى ستاندال الخ.

وها هو برشت يرفع الصوت عالياً ضد الجمود الجمالي الذي أدت إليه توصيات الواقعية الاشتراكية الضيقة. «إن الفن ليس قديراً على نقل المفاهيم الفنية من المكاتب إلى آثار فنية. فمن شأن الجزمات وحدها أن تصنع على القياس. زد على ذلك أن ذوق عدة اشخاص هم من الناحية السياسية جد مثقفين يتغير وبالتالي يمكن إغفاله» ويذهب برشت إلى ابعد من ذلك إذا ما تعلق الأمر بالتصميم المطبق على الحياة الثقافية وتحويل الكتاب إلى مهندسي النفوس «ليست مهمة الحزب الماركسي اللينيني أن ينظم النتاج الشعري كما ينظم مزرعة الطيور وإلا تشابهت القصائد بالضبط كما تشبه بيضة بيضة أخرى[3]».

إن المسائل الفنية من منظور ماركس لا تزال مصدر اختلاف كبير لدى

(١ ـ ٢ ـ ٣) الجمالية الماركسية هنري ارافون ترجمة جهاد نعمان منشورات عويدات الطبعة الثانية ١٩٨٢ ص ١٠٦ ـ ١٠٧ ـ ١٣٧.

الماركسيين انفسهم، فالآراء ما تزال مختلفة، فبعض الماركسيين يعتمدون ماركس وانجلس ولا يترددون في الإقرار بأن للفن قيمة شبه مطلقة، والبغض الآخر يريد أن يجعل من النشاط الثقافي عامة والفني خاصة سلاحاً قوياً في صراع الطبقات، الأمر الذي أدى إلى تسوية: فمن جهة إن الفن جزء من الايديولوجية ومن هذا المنطلق فإنه يضطلع بمهمة سياسية، ومن جهة أخرى أن الفن يختلف كل الاختلاف عن كل الاشكال الايديولوجية الأخرى كالفلسفة والسياسة.

مهما يكن من أمر فإن مفاهيم ماركس الجمالية تغلغلت إلى نفوس الكثيرين من النقاد وعلماء الجمال، واعتمدت في حدها الأقصى في الدول التي تتبنى النظم الاشتراكية والشيوعية. فقد استوحى علماء الجمال في هذه الدول وفي غيرها مفهومات ماركس الجمالية في المسائل الفنية، وانطلقوا من ذات المنطلق في أن الفن انعكاس خاص للحياة، وهو وسيلة هامة جداً ومتميزة جداً من وسائل معرفة الحياة وتغييرها.



مصادر البحث

أ - المصادر العربية حسب أبجدية أسمائها

١ - بحث في علم الجمال، جان برتليمي. ترجمة د. انور عبد العزيز دار النهضة المصرية ١٩٧٠
٢ - تاريخ العلم، جورج سارتون ترجمة لفيف من العلماء دار المعارف مصر ١٩٦٣
٣ - تاريخ العمارة والفنون، توفيق أحمد عواد القاهرة الطبعة الثانية
٤ - تاريخ الفن والعمارة، د. عفيف بهنسي دمشق ١٩٧٦
٥ - تاريخ النظريات الجمالية، اوفسيانيكوف تعريب باسم السقا دار الفارابي ١٩٦٠
٦ - تحت شمس الفكر، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية القاهرة ١٩٤١
٧ - تكنولوجيا التصوير، علي جابر القاهرة ١٩٧٣ الجمالية الماركسية ـ هنري آفون ترجمة جهاد نعمان منشورات عويدات الطبعة الثانية ١٩٨٢
٨ - دراسات فلسفية، كارل ماركس فريدريك انجلز المنشورات الاجتماعية باريس ١٩٦١
٩ - دراسات في نقد الأدب العربي، د. بدوي طبانة مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الرابعة ١٩٦٥
١٠ - زمن لكل الأزمنة، بلند الحيدري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢ بيروت.
١١ - ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت ١٩٦٥
١٢ - عبد القاهر الجرجاني، دراسة للدكتور احمد مطلوب، وكالة المطبوعات الكويتية.
١٣ - عالم المعرفة، العملية الابداعية في فن التصوير، د. شاكر عبد الحميد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧
١٤ - عصر السريالية، والاس فاولى، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت ١٩٨١
١٥ - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي ابو رياف، دار المعارف بمصر ١٩٧٠
١٦ - فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي، دار الآفاق الجديدة ١٩٨١
١٧ - الفن والجمال، علي شلق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٢

١٨ – الفن المصري، ثروة عكاشة، دار المعارف مصر
١٩ – كيف نتفهم الشعر ونتذوقه؟ رضوان الشهال دار الأحد ١٩٦٢
٢٠ – كتاب الشعر والشعراء، ابو عبدالله محمد بن قتيبة نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت ١٩٦٤
٢١ – كتاب نقد الشعر، ابو الفرج قدامة بن جعفر شرح محمد عيسى فنون المطبعة الخليجية ١٩٣٤
٢٢ – كتاب فن الشعر، ارسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، النهضة المصرية ١٩٥٣
٢٣ – مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، كارل ماركس، انجلز، المنشورات الاجتماعية باريس ١٩٥٧
– ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور سعيد محمد توفيق
٢٤ – مذكرات ثقافة تحتضر، غالي شكري، دار الطليعة بيروت ١٩٧١.
٢٥ – مصر تحت ظلال الفراعنة، محمد صابر، مكتبة الانجلو المصرية.
٢٦ – الموجز في تاريخ الفن، محمد صدقي الجباخنجي، دار المعارف مصر ١٩٨٠
٢٧ – المرأة في حياة جبران، خريستو نجم، دار الرائد اللبناني الحازمية ١٩٨٥
٢٨ – النقد الفني، جيروم ستولنسيتز، ترجمة فؤاد ذكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١
٢٩ – نقولا تشيرنيشفكسي، المؤلفات الكاملة موسكو ١٩٥٠
٣٠ – واقعية بلا ضفاف، روجيه غارودي، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٨

1 – Clef pour la psychanalyse, Brahant Sehers Paris 1970
2 – L'esthétique à travers les siécles, Itienne Souriau P.U.F.
3 – Essais de Psychanalyse appliquée, Freud gallimard 1971
4 – Les grands textes philosophiques, G. Pascal, Bordas 1974
5 – Histoire de la philosophie, E. Brehier, P.U.F 1981
6 – l'individu et le sexe, Hesmard, A. Paris stok 1927
7 – introduction à la philosophie marxiste, Sève, éditions sociales 1980
8 – La philosophie et les mytes, Politzer, Ed. sociales 1979
9 – Vers une philosophie de l'amour et de la personne, Aubier Montaigne, 1957.
10 – The words as wil and idea schopenhuar
11 – The living Thoughts, of schopenhuar, Thomas Mann

فهرست





لا تكمن قيمة هذا البحث في جلاء المسائل الفنية، وإيضاح المفاهيم الجمالية، بقدر ما هي محاولة لإثارة النقاش حول مسائل الفن وقضاياه، وإذا كان لهذه المحاولة من قيمة، فهي التأكيد على أن الفلسفة لا تحجب الوجه النابض بالحياة للتجربة الفنية، بقدر ما تفتح آفاقاً جديدة أمام المتذوق ليطل على عالم الفن.

إن البحث الفلسفي الخالص شيء، وفلسفة علم فن العلوم شيء آخر، فعلم الرياضيات كم استفاد من فلسفة الرياضيات (راسل ووايتهد) وفلاسفة التاريخ كم أحدثوا من تغيير في مجرى التاريخ (هيجل - ماركس) ومعظم علماء الفيزياء كم كانوا علماء وفلاسفة معاً (اينشتين - باسكال) حتى أن علم الجمال لم يكن ليبصر النور كما يقول «بول ڤاليري» لولا الفلسفة «ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف».